jameson
lyotard
habermas

postmodernizm

hazırlayan: necmi zekâ

2. BASKI

KIYI

jameson
lyotard
habermas

postmodernizm

hazırlayan: necmi zekâ

2. BASKI

KIYI

Postmodernizm - Jameson - Lyotard - Habermas

postmodernizm

FREDRİC JAMESON • JEAN-FRANÇOIS LYOTARD •
JÜRGEN HABERMAS
HAZIRLAYAN:NECMİ ZEKÂ

POSTMODERNİZM son yıllarda felsefeden edebiyata, mimarlıktan resme. Batılı kültür dünyasını enine boyuna kuşatmış olan bir başlık. 70'lerde, iki yüz yıllık bir huzursuzluğu dile getirebilmenin meşru ortamını, kanallarını ve terimlerini nihayet bulabilmenin coşkusu doruk noktasında iken, kendilerini bu dalgalanmaya kaptırmayanlara basit bir dekor değişikliği gibi görünüyordu. 80' lerde ise, etkinliğinin artmasına paralel olarak, bir kabuk değiştirme süreci olarak düşünüldü. Artık olup biten her şey üzerine söz söyleyen POSTMODERNİZM in de "üzerine" konuşulmaya başlandı. Kısacası POSTMODERNİZM, etrafa kritik gözle baka bilecek bir konum değil yalnızca; aynı zamanda da başka kritik yerlerden seyri izlenen ve yorumlanan bir gerçeklik.
POSTMODERNİZM'i bizdeki kamuoyuna kapsamlı bir biçimde ilk kez tanıtan bu derlemeyi hazırlarken, bir yandan da söz konusu kültürel iklimi yansıtmaya çalıştık. Seçilen yazarlar farklı angajmanlara sahip.

Lyatard postmodernist bir filozof olarak tanınıyor. *Habermas* modernist tasarıya günümüz koşullarında sahip çıkmanın yollarını arıyor. *Jameson* ise bir marksist olarak "geç kapitalizmin mantığı’ nı, ona karşı direnç noktaları bulmak için analiz ediyor. Necmi Zekâ nın makalesi de bu tartışmalara kaynaklık eden ortamı tanıtlamayı hedefliyor.

KIYI YAYINLARI

GENEL DİZİ 102

Fredric Jameson (1936) ABD, University of California at Santa Cruz’da edebiyat ve bilinç tarihi profesörü. Başlıca yapıtları: *Marxism and Form* (1971), *The Prison-House of Language* (1972), *Fables of Agression* (1979), *The Political Unconscious* (1981), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1992;

Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, YKY 1994).

Jürgen Habermas (1929) Felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi ve psikoloji alanlarında önemli çalışmalarıyla Almanya'nın önde gelen fikir adamlarından. Frankfurt Okulu geleneğinin ikinci kuşağından sayılıyor. 1983'den beri yeniden Frankfurt'ta Goethe Üniversitesi'nde profesöı. Başlıca yapıtları: *Structurwandel der Öffentlichkeit* (1962), *Erkenntnis und Interesse* (1968), *Legitimationsprobleme im Spaetkapitalismus* (1973), *Theorie des kommunikativen Handelns* (1973), *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln* (1983), *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985), *Nachmetaphysisches Denken* (1988) *Die nachholende Revolution* (1993).

Jean-François Lyotard (1924) Fransa'da son yıllarda Derrida ile birlikte en çok tartışılan felsefecilerden biri. Paris VIII. Üniver-site'de felsefe profesörü. Fenomenolojiden psikanalize, çok çeşitli konularda kitaplar yazdı. 1985'de, Pompidou Sanat Merke- zi'nde *Les Immatériaux* adını taşıyan 'postmodern' bir sergi düzenledi. Başlıca yapıtları: *Discours, Figure* (1971), *Economie libidinale* (1974), *La condition postmoderne* (1979), *Le différend* (1983).

F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas

POSTMODERNİZM

DERLEYEN VE SUNAN:

Necmi Zekâ

TÜRKÇELEŞTİRENLER:

Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan

KIYI

KIYI YAYINLARI Koca Ağa Sokak 6/1 Beyoğlu 80060 İstanbul Tel: (0-212) 245 58 45

POSTMODERNİZM Jameson, Lyotard, Haber mas Hazırlayan: Necmi Zekâ

Kıyı Yayınları'nda 1. basım: 1990 2. basım: 1994

Kapak tasarımı Mehmet Ulusel tarafından, ofset hazırlığı Kıyı Yayınları'nda yapılmış, Altan Matbaacılık'ta basılmıştır.

ISBN 975-444-003-4

İçindekiler

Derleyenin Birinci Basıma Sunuşu

Bu derleme, modernliğin öncesi, sonrası, kendisi, öteki vs. üzerine, giderek dalbudak salan bir tartışmanın temel atlama taşlarını sunmayı amaçlıyor olsa da; doyurucu, net sonuçlar koymuyor ortaya. Bunun nedeni de kuşkusuz, kapsamının dar tutulmasından çok, okuru kesin bir noktaya vardırmak yerine yeni sorular için bir boşluk açmayı yeğlemesidir. Eksiklikleri fazlalıklarıyla bu kitabın bir tartışma davetiyesi olarak görülmesini ümit ediyorum.

Kitabın hazırlanmasında özellikle yardımlarını ve katkılarını esirgemeyen İhsan Bilgin başta olmak üzere, bu derleme çabasını ilk başlatan Cüneyt Budak, Sibel Dostoğlu ve Tülay Artan'a, çevirmen arkadaşlara, Kıyı Yayınları'nın yöneticilerine ve her zaman olduğu gibi, en büyük desteğim karıma, teşekkürü bir borç bilirim.

N. Z., 1988

YOLLARI ÇATALLANAN BAHÇE, AYNALI GÖKDELENLER, DİL OYUNLARI VE ROBESPİERRE

Necmi Zekâ

I - Yolları Çatallanan Bahçe

"Bilimde Kesinlik Üstüne

... Bu İmparatorlukla Haritacılık Sanatı öylesine bir Mükemmellik'e erişmişti ki, bir tek Eyalet'in haritası bütün bir Şehir'i ve İmparatorluğun haritası bütün bir Eyaleti kaplıyordu. Zamanla, bu Ölçüsüz Haritalar yetersiz bulundu ve Haritacılık Okulları, İmparatorluk büyüklüğünde olan ve noktası noktasına onunla çakışan bir İmparatorluk Haritası çizdiler. Haritacılık Çalışmasına daha az Bağlılık duyan Sonraki Kuşaklar, bu aşırt büyütülmüş Harita'nın Yararsız olduğunu düşündüler ve, Saygısızlık da göstererek, onu Güneş'le Kışlar'ın Acımasızlıklar'ına terkettiler. Batı çöllerinde hâlâ, Hayvanlar ve

Dilendler’in barındığı, parçalanmış Harita Kalıntıları duruyor; tüm Ülke’de, Coğrafya Bilim kollarından başka iz kalmamış."

Subrez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes,* kitap dört, bölüm XLV, Lérida. 1658*

"Bilimde kesinlik üstüne”, J. Baudrillard’ın, gerçeklik ilkesi yerine benzeşim (simulation) ilkesinin geçtiği yolundaki hipotezini açıklarken başvurduğu bir Borges metni. Baudrillard’a göre, artık günümüzde, gerçeğe tamı tamına uyan, böyle bir haritaya temel olacak bir dünya yok; sadece gerçeği yeniden üretmeye yarayan çeşitli modeller, aslında gerçeğin genetik bir küçültmesi olan benzeşimler var elimizde. "Batı çöllerinde”, olsa olsa ger-

(*) J. L Borges: Müze, Çev: C. B. Akal ve E. Özden, Gergedan S.4, 1987.

çeklik diye bildiğimiz şeyin izlerine, gerçeğin kalıntılarına rastlamak mümkün. Ama asıl yitirdiğimiz şey, harita ile arazi arasındaki -haritaya şiirselliğini, kavrama büyüsünü veren- o özerk ayrım; gösteren ile gösterilenin o "doğal" sanılan birliği.,. Gerçeğin yeniden üretimi, küçültülmüş matrislere, komut-modellerine.göre yapılıyor artık. Benzeşimler, herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmadan, gerçek olanı ikame ediyorlar. Dolayısıyla üretimin ya da imlemenin (signifikation) gerçekliği yerini, benzeşimlerden oluşma bir "hiper-reel"e bırakıyor. Gerçek (reel) kadar, hayali, düşsel olanın da, bir hükmü yok hiper-reel karşısında. Programlanmış, moleküler yönlendirmelere karşı, ’bilinçlendirme", "diyalektik aşma" vs. kâr etmiyor. Baudrillard’ın, bu benzeşim zincirlerine, "hiperrealist” sisteme karşı önerdiği tek direniş yolu ise, sistemin kendi mantığını sonuna dek götürerek, radikal totolojflere dayalı, "katastrofik" bir strateji benimsemek; ölümüne oynamak...

Borges’in bir başka öyküsünde de şöyle bir olay anlatılmaktadır: Aynaların dünyası ile insanların dünyasının birbirlerinden ayrı, bölünmüş olmadığı bir çağda, bir gece ayna halkı dünyayı işgal eder. Çıkan savaşın sonunda, Sarı Sultan’ın büyü gücü sayesinde, ayna halkı altedilir. Sarı Sultan, işgalcileri aynalara hapsedip, bundan böyle insanların hareketlerini taklit etmekle cezalandırır. Artık ayna halkı, insanların kölesi "yansıma-

lar"dır. Ama bir gün gelecek, büyü bozulup, ayna halkı da özgürlüğüne kavuşacaktır.

J.-F. Lyotard, ressam J. Monory için yazdığı bir yazıda, "modern özne" ile "temsil" fikrine yönelik eleştirisini dile getirirken, bu Borges öyküsünden yararlanıyor. Lyotard'a göre, insanın bilinç sahibi bir özne olarak ortaya çıkışı, tıpkı Borges'in metninde olduğu gibi, o gem tanımayan, akıcı güçlerin, içgüdülerin, arzuların hapsedilmesine, sınırları belirleyen bir aynanın bulunmasına bağlı. Lyotard, bunun oldukça ağır bir bedel, Sarı Sultan'ın da bir despot olduğu fikrinde. Buradan yola çıkarak, özellikle "kavramsallaştırma" ve "gösterme"nin olanakları ve sorunları üzerinde düşünen Lyotard'ın önerdiği de, kavramsala teslim olmayan, gösterilemez'e tanıklık eden, araştırıcı, denemeye açık bir sanat...

Bir diğer Borges metninde ise, hayvanların sınıflandırılmasına ilişkin, "bir Çin Ansiklopedisinden alınma, şöyle bir tasvir var: "a) İmparatora ait olanlar, b) Mumyalanmış olanlar, c) Evciller, d) Süt domuzları, e) sirenler, f) Olağanüstü olanlar, g) sokak köpekleri, h) bu sınıflamaya dahil edilmemiş olanlar, i) Kudurgan olanlar, j) Sayısız olanlar, k) çok ince bir devetüyü fırçayla çizilenler, 1) ve saire, m) az önce su testisini kırmış olanlar, n) uzaktan bakınca bir sinek gibi görünenler."*

M. Foucault'nun, insan bilimlerinin arkeolojisini çıkarmaya çalıştığı "Kelimeler ve Şeyler" kitabı, bu 'garip' sınıflandırma ile başlıyor. Bu 'heterotopya', görünüşte "ortak bir odak noktası" olmadan bir araya getirilmiş şeyler, "çağdaş Batıkların olguları nasıl sıraladıkları" sorusunu, genelde insanın kendini hem özne, hem de nesne olarak ikiye bölmesinin yarattığı sorunları araştırmaya yöneltiyor Foucault'yu. Bilindiği gibi, kitap sonunda, insanın ancak son iki yüz yıldır bilgimizin nesnesi olduğu ve deniz kıyısında, kuma çizilmiş bir yüz gibi, yakında silineceği saptaması ve öznenin sultasının sona ereceği imasıyla kapanıyor...

Bu üç örnek, bir 'esin kaynağı' olarak Borges'in önemini göstermek için yeterli olsa gerek. Postmodernizmin (modernizm sonrasının gözdesi olan bu yazar üzerinde durmak, kuşkusuz postmodernizm konu suna girmenin en iyi yollarından biri. Ama postmodern sayılabilecek düşünürlerin Borges metinlerine yaptıkları göndermeler, Sartre'ın Dostoyevski'yi, Benjamin'in Baudlaire'i ya da Heidegger'in Hölderlin'i okumasına benzemiyor pek. Borges'e duyulan yakınlık, daha çok herkesçe de paylaşılamayan, bir duygudaşlık düzeyinde. Daha doğrusu benzerliği

asıl, Borges ile postmodernizmin yaygın imajları arasında kurmak gerekiyor. Borges metinlerinin sık sık yinelenen, tartışılan özellikleri ile postmodernizmin ilk ağızda dile getirilebilecek, basitleştirilmiş özellikleri arasında, önemli bir benzerlik var. En azından, bir ilk fikir edinmek, postmodernizm tartışmasının Batı'daki basın organlarında sahip olduğu imajı anlamak için, yararlı bir benzerlik ilişkisi bu. Borges deyince, bir çırpıda şunlar sıralanıyor hemen: Labirentler, aynalar, alegoriler, şaşırtmacalar, bilmeceler, mitolojiler, parodiler; bir yandan da, kimilerine göre, aşırı incelik, züppelik, bilgiçlik, sahtelik vs. Borges'e duyulan hayranlık ya da nefreti göstermek için sıralanan her şey, üç aşağı beş yukarı, postmodernizm için de kullanılıyor. En yaygın küçümseme de, postmodernizmin bir 'moda' olduğu eleştirisi ki, aslında pek de yanlış değil. Çünkü diğer pek çok görünümüyle birlikte, (Yuppi'lerde izlerini bulabileceğimiz) bir 'hayat tarzı' olma özelliği de var postmodernizmin. Kabaca, Beat'ler ile Punk'lar, Sartre ile Foucault arasına çekilecek bir çizginin öte yanı -bütün sınır anlaşmazlıklarına rağmen- postmodernizmin toprakları sayılabilir.

(*) Çev: M. Belge, "M. Foucault ve Las Meninas" yazısı, Tan, s. 3/4, 1962.

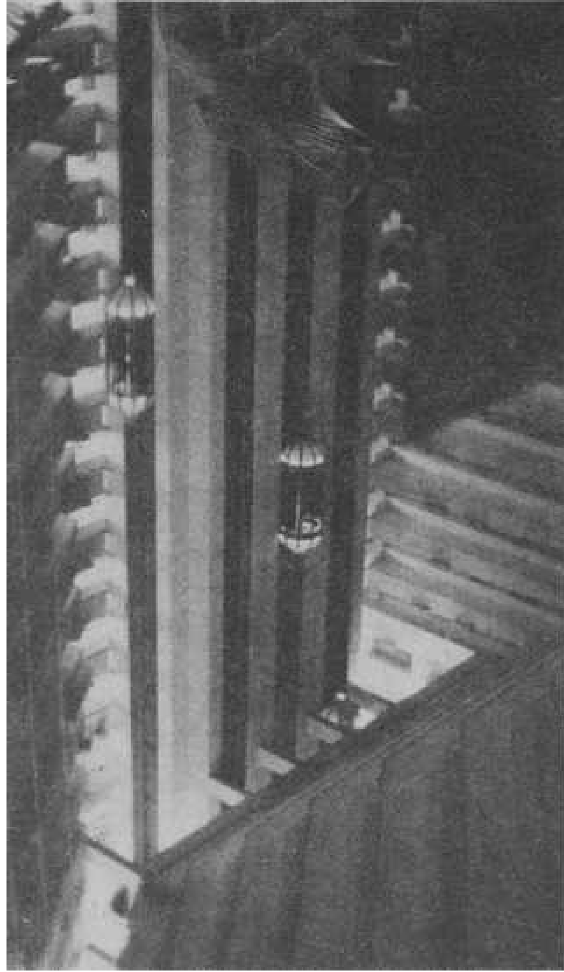
Kimine göre de, postmodernizm gelip geçici bir modadan öte, varlığı inkar edilemeyecek, yeni bir dönem (ya da bir dönemin kendine has üslubu). Tarihsel olarak bakıldığında, Jameson'ın ileri sürdüğü gibi, postmodernizm, askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının üst-yapısal ifadesi ya da en azından Avrupa-merkezciliğin sonu olarak da görülebilir. Bu iddia doğruluk payı taşımakla birlikte, dönemi eştirmeye karşı olanların sayısı da küçümsenecek gibi değil. Nasıl ki, modernlik Augustin'e ya da Eflatun'a bağlanabiliyorsa, postmodernlik de Sofistlere kadar geri götürülebiliyor. Hattâ -diğer yapıtlarıyla olmasa bile- "Yargı Gücünün Eleştirisi" kitabıyla Kant, 'dil oyunları' ile 'ikinci' Wittgenstein, tamamlanamazlık (nihai belirsizlik) teoremi ile Gödel, tabii ki Nietzsche ve onun gözdesi Herakleitos, postmodernizm saflarında yer alıyorlar. Böylece, Efla- tuncu-Aristocu, Diyonisoscu-Apolloncu gibi, modern-postmodern ayrımı da, çoğu zaman, felsefi ya da 'tinsel' bir tavır olma özelliğine bürünüyor.

Yine de postmodernizmin, ‘post-’ ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığını da unutmamak gerek. Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de, postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demek: Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizm karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırıyor. Modernlik kervanı iyi kötü yoluna devam ediyor görünürken, birden bire -çoğu birbirinden habersiz olarak- ne tutulan yolu, ne de gidiş biçimini beğenmeyenler seslerini yükseltiyorlar. Aydınlanma tartışması ya da kavram-merkezciliğin eleştirisi gibi, görünürde dar kapsamlı karşı çıkışların, aslında Batı fikir hayatında büyük bir huzursuzluğun yankıları olduğu anlaşılıyor. Habermas gibi, kervanın bütün olumsuzluklara rağmen, aynı yolda devam etmesini canla başla savunanlar çıkmaktaysa da, bir yeniden değerlendirme süreci olarak postmodernizm, her alanda ağırlığını hissettiriyor. Özne/nesne ya da söz/yazı ayrımı gibi, Batıyı meydana getiren en temel kavram ve kategorilerin sorgulanması olarak ele alındığında, postmodernizm tümüyle Avrupa içinden doğmuş bir ‘farklılık’. Yine de bütün yıkıcılığına (bütün o kodları kırma, ihtilafları şiddetlendirme gibi projelere) karşın, postmodernizm bir akım ya da hareket olarak çıkmıyor karşımıza. Modernist bir ‘isyan’ jargonu edinmiyor kendine.

John Portman;

San Francisco'daki Hyatt Regency Oteli'nin 15 asansörlü ve 17 katlı holü.

(Daidalos 21. s. 102)



Ayrıca -Gödel'in teoremini baştacı eden- postmodernizme bir bütünlük, birlik kazandırmaya çalışmak, yapılacak en büyük hataların başında geliyor. Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da olumlayan, hattâ meşruluk zemini olarak gören bir tavır postmodernizm. Jameson'un 'diyalektik imaj' iyimserliği ile bile toparlamayı başaramadığı bir karmaşa aslında. Bu karmaşanın altında bir öz -işin özü- aramak da, boşuna; Barthes'in deyimiyle, "burjuva düzeninin epistemolojik tutkalı" olan özcülük, zaten en çok saldırılan modernist alışkanlıklardan biri. Kısacası, postmodernizm bilmecesinin bir çözümü yok; belki çözüm, burada da, sadece bilmecenin çözümsüzlüğünün nedenlerini araştırmak. Ama ille de bir yakıştırma yapmamız gerekiyorsa, Borges modasına uyarak, biz de postmodernizmi, "yolları çatallanan bahçe", göze görünmeyen bir zaman labirenti olarak tanımlayabiliriz. Yolları çatallanan bahçe labirentinde olduğu gibi, postmodernizmin çelişkilerinin açıklaması da, bütün mevcut seçeneklerin aynı anda seçiliyor olmasıdır belki...

II - Aynalı Gökdelenler

Postmodernizmin eh çok tartışıldığı alanların başında, hiç kuşkusuz mimarlık geliyor. Bunun temel nedeni de, mimarların post-modern olarak nitelendirilen somut ürünler, yapılar ortaya koymaları. "Ayrıcalıklı bir estetik dil" olarak mimarlık belki de Jameson'ın ileri sürdüğü gibi, "geç-kapitalizm ile postmodern deneyim arasında en dolaysız ilişki"nin gösterilmesini sağladığı için, postmodernizm tartışmasında bu kadar öne çıkıyor. Buna, postmodernizmin de zaten, temel olarak bir mekan estetiği, yeni bir görsellik estetiği olduğu iddiası da eklenebilir. Foucault'nun öne sürdüğü gibi, belki de 19.yy bir zaman ve tarih çağı, 20.yy ise bir mekan çağı olduğundan, mimarlık tartışmaları meslek içi tartışma boyutunu aşıyor. Borges'te hayvanların sınıflandırılması gibi, aynalı gökdelenler ya da panorama-asan- sörler, "yer ve ad'da ortak olanı yok eden", (görsel) mitlerimizi çözen birer heterotopya olarak değerlendiriliyorlar. D. Fuder'e göre, postmodern aynalı gökdelenler karşısında, bakış, durulan yerden bağımsızlaştığı için, özne-merkezcilik (öznenin sultası) ortadan kalkmış oluyor.

Postmodern mimarlığın bu doğrudan katkıları dışında asıl önemi, kendi pratiğini savunurken, modern mimarlığa, genelde modernizm ideolojisine getirdiği eleştiriden kaynaklanıyor. Geleneksel mimarlığın dogmatizmine karşı bir çıkış olan modern mimarlığın kendisi de, postmodern
mimarlara göre, zamanla bir dogmatizme dönüşmüştü. C. Jencks'in hoş bir yakıştırmasıyla, "Martin Luther 'Gropius', John Calvin 'Corbusier' ve John Knox 'Van der Rohe', kiliseye karşı bir reform hareketi başlatmışlardı". Süslemeden, tarihsel göndermelerden arınmış, soyut formlar üzerine kurulu, işlevsellik ve teknolojinin gereği olma amaçlarına sahip bir mimarlıktı modern mimarlık. Bütün avangardlığına karşın, yine de evrensel çözümler bulmaya yönelik, pozitivist bir inanca dayanıyor, mimarlık tarihini irrasyonel geçmiş ve rasyonel gelecek diye ikiye bölüyordu. Gropius tarafından "yeni bir stil değil, bütün olası stillerin aşılması" olarak tanımlanan; 'mükemmel sandalye'nin ya da 'ideal kent'in tasarlanabileceğim savunan modern mimarlık, postmodernlerce, bitmiş bir mükemmellik, netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışı olarak eleştirilmeye başlandı. Portoghesi'nin deyişiyle; "geçmişten ve onun sembollerinden bağımsız bir süreç" başlatma projesiydi modernizm; mimarlığı da, adaleti ve eşitliği sağlamak, toplumu değiştirmek, daha doğrusu düzene sokmak için bir araç olarak görüyordu. Sonuçta, mitik bir modern insan tasarımını esas alan modernizm, postmodernlere göre, ancak çirkin çağdaş kentler, beton bloklar çıkarttı ortaya. Örneğin L. Krier'ye bakılırsa, modernizm "çirkinlik, zavallılık ve kamu alanlarının yitirilmesi"ne yol açmıştı. Modern mimarlığın hâlâ en çok eleştirilen yanı, kuşkusuz "kent anlayışı". Modern mimarlar, kendi toplum

Le Corbusier'in "Paris Projesi", 1925.



modellerine göre insan kitleleri yaratmak için, kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler (zone) inşa etmişlerdi. Kent, topyekün zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmişti. Le Corbusier kenti "işlevleri ve verimliliği söz konusu olan bir makine" olarak tanımlıyordu. Ve 15 Temmuz 1972'de, trajik bir sığlaşma, tahribat ve kimlik kaybına yol açtığı öne sürülen modern mimarlığın bir örneği, Pruitt-Igoe konutlarının dinamitlenerek yıkılması, postmodernlere göre, modernizmin öldüğü gün oldu.

Modernizme ilişkin bu önyargılı sayılabilecek genelleme, "modernizm ölmedi yaşıyor", "öldü ama ruhu aramızda" türünden çığlıkların yanısıra daha serinkanlı değerlendirmelere de vesile oldu. Öncelikle, 20'li yılların, küçük burjuva değerlerinin dönüşümünü amaçlayan, radikal modernizmi ile 40'lı yılların uysal modernizmi arasındaki ayrım vurgulandı. 40'lı ve 50'li yılların modernizmi, sanayi sermayesinin önceliklerinin, ideolojik yeniden-üretimi için bir araç kılınmış, eleştirelliğini büyük ölçüde yitirmişti. Piyasa ile tam bir uyum içindeki bu mimarlığı, asıl modernizmin çıkışı ile karıştırmamak gerekiyordu. Ayrıca, modernizm deneyiminin, İtalya'daki, Almanya'daki farkları ortaya kondu. Yakından bakıldığında, modern mimarlığın tarihle hiçbir alışverişi olmadığı görüşü de, abartılı bulunur oldu. C. Rowe'un önerdiği gibi, modern mimarlığın niyetlerini , bir reçete olarak değil, bir şiir olarak okumak gerekiyordu belki.

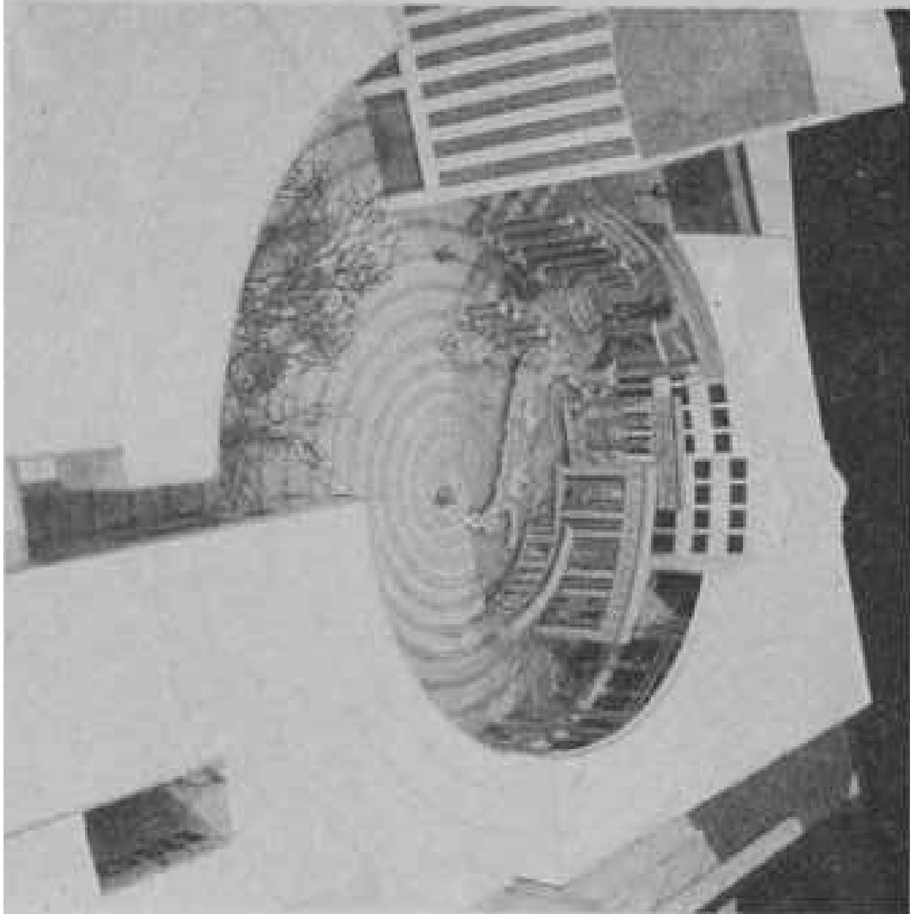


Pruitt İgoe Konut yerleşmesi dinamitleniyor

Bütün bu tartışmaların yanısıra, yaklaşık olarak yukardaki "önyargılı" modernizm eleştirisini temel alarak, yeni bir mimarlık söylemi geliştirenler, 1980 Venedik Bienali'nde -Habermas'a göre,

modernliği kurban ederek-, bir "karşı-reformasyon" hareketi başlattılar. Aslında modernizm- den duyulan hoşnutsuzluk, çok daha eskiye gidiyor, ilan edilen karşı-reformasyon çıkışı da tam bir hareket özelliği taşımıyordu. Ama pozitivist işlev- selcilerin tahribatına son verip, tarihi ve geçmiş kültürü yeniden gündeme getirmek gibi, oldukça iddialı amaçlarla yola çıkan postmodern mimarlar ve onların oldukça ilgi gören binaları vardı ortada. Özellikle kendinden söz ettiren de, M. Graves, R. Venturi, R. Stern gibi mimarlardan meydana gelen, Amerikalı bir fraksiyondu. Jencks'e göre, postmodernizm ile "çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı". Modernizmin bütün uygulamalarına ve ideallerine sırt çevirmiş, P.

Charles Moore'un New Orleans'daki "İtalyan Meydanı" için yaptığı market, 1977

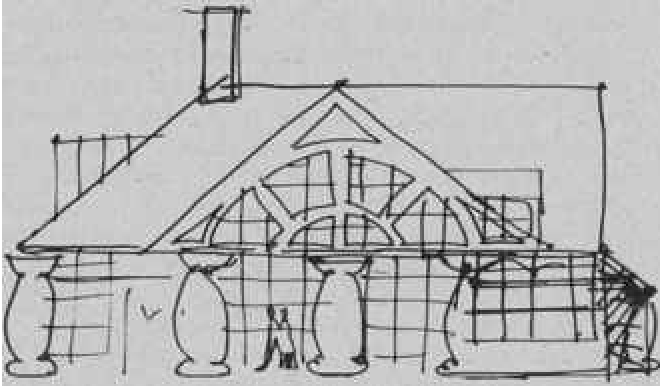


Charles Moore'un New Orleans'daki 'İtalya Meydanı' için yaptığı maket, 1977.

Feyerabend’ın bilimsel akılcılığa karşı savunduğu "her şey olur" *(anything goes)* sloganıyla, tam bir serbestliğe, kaçınılmaz olarak da eklektizme varıyordu. 'Tarihin içeri alınması", bu her şeyin geçerli olduğu "ilkesizlik ilkesi" ile birleşince, postmodern binalar da, tarihi "bir biçimler ve semboller repertuarı" olarak görmekle suçlandılar. Postmodern mimarlara göre ise bu, kurallarla oynayıp zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılık, "demokratik bir gönül genişliği"ydi. Çelişkili, karşıt öğeler yanyana kullanılarak şaşırtıcı- lık elde ediliyor, soyut düşünceler yerine, insanların zevki ve duyarlığı esas alınıyordu. Sıradan olandan, karmaşadan, hattâ kitseh’den (gündelik hayatın görünümlerinden) korku duymayan bir rahatlık sözkonusuydu. Kahraman, kurtarıcı, topluma biçim verecek mimar imajının da sonuydu bu aynı zamanda. Büyük bir alçakgönüllülük ya da oportünistlikle, Venturi gibi, toplumun haldi ya da haksız olduğu tartışması bizim harcımız değil diyebiliyordu artık postmodern mimarlar. Kısacası, modernizmin "ya öyle - ya böyle" katılığına karşı, "hem öyle - hem böyle" mantığını, çoğulcu bir ahlak anlayışını savunan bir mimari, postmodern mimari; pop-art dünyasını çağrıştıran, farklılaştırılmış bir ‘bildik’in "garip ve açıklayıcı gücü”ne inanan, sıradan olanı stilistik olarak zenginleştirme üzerine kurulu bir mimari.

Simgeler bakımından zengin ortaçağ kenti gibi, postmodern kent de, simgelere, ikonlara sonsuz saygı besliyor. Hatta Venturi "Las Ve-gas’dan Öğrenmek" kitabında, yol kıyısındaki ticari mimarlığın ikonografisinden, büyük reklam panolarından, tabelalardan, neonlardan yararlanma-

Robert Venturi’nln Flint-House için cephe eskizi, 1981.



Leon Krier, "Roma Interrota", 1977.

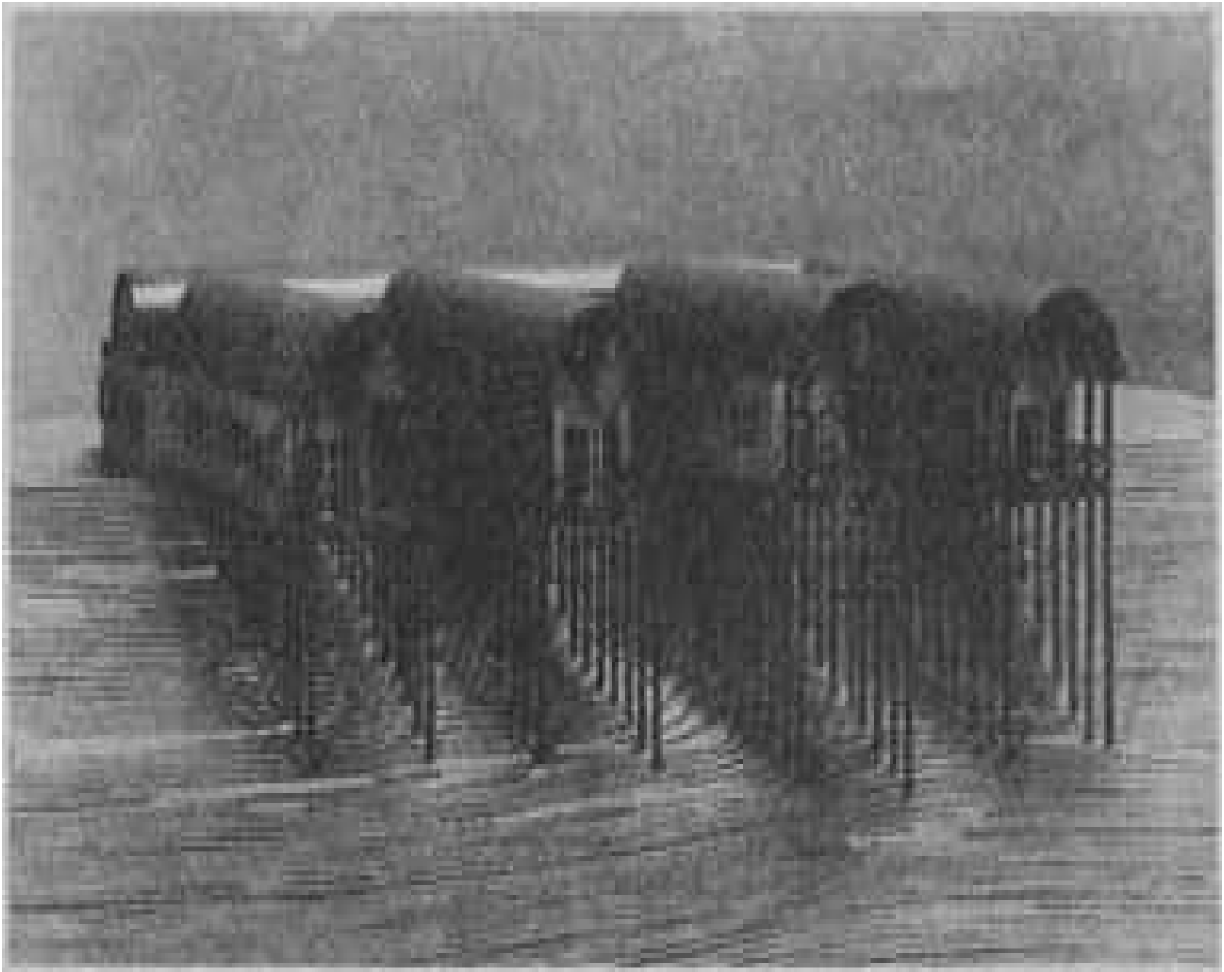


yı, bu simgeleri sevmeyi öneriyor. Bu yönüyle, tarihselcilik ya da tarihi talan etme suçlamasına, bir de popülisttik suçlaması eklenmiş oluyor, ama genelde, popüler kültüre bir kirlenme olarak bakan modernist perspektif de, eski etkinliğini yitirmiş durumda. Postmodern mimarlık konusunda yaygın bir kanı da, çift anlamları, çift işlevleri öne çıkaran postmodernizmin, yeni bir maniyerizm olduğu yolunda. Postmodernizmin ironi ve eğlence üzerine kurulu bir maniyerizm olduğu görüşünü savunanların başında da, U. Eco geliyor. Ancak tarihten benzer dönem ya da tavırlar bulup çıkarmanın, bizi daha fazla bilgilendirdiğini söylemek oldukça zor. Bu "istediğini yap" tavrını, Amerika'nın, Avrupa'nın kültürel hamiliğinden kurtulma arzusu ile pragmatizmin etkisinden kaynaklandığı da, -postmodernizmin geç dönem kapitalizm ile yakın ilişkisi kadar- sık yinelenen bir yorum. Ya da M. Davis gibi, 60 sonrası bir olay olarak, postmodernizmi, uluslararası rantiye grupların doğuşunun ve ABD'deki mali aşırı-birikimin kültürel uzantısı olduğu yolunda tezler öne sürenler de yok değil. Postmodern mimaride görülen eklektizmin, çağın değil, piyasanın ruhunu yansıttığını söyleyenlerden biri de Lyotard. Sözkonusu mimarların, böylelikle Bauhaus projesinden yakayı sıyırmaya çalıştıklarını ileri süren Lyotard, 'tekrar'a düşüldüğü görüşünde.

Avrupa'dan bakıldığında, modernizme eleştiriler getiren ve postmodern sıfatını da üstlenen bir başka grup mimarın -öteki fraksiyonun- yükselen itirazları duyuluyor. Porphyrios, Leon Krier gibi adların öne çıktığı bu cephede, akademiklik ve daha akıla bir yaklaşım hakim. 'Tiksinti verici ziyafet sofrasından uzak durma"yı, bir tür "tinsel perhiz "i savunuyorlar. Demokratik özgürlüğün, gelişigüzel bir hoşgörü olmadığını, Amerikalıların "ucuza tarih, kolayına kültür" ürettiklerini öne sürüyorlar. Eklektik mimariye -mimari travesti'ye-, kültürün bir tür steno'ya dönüştürülmesine karşı çıkan Avrupai postmodernizm, popülizme de kesinlikle rağbet etmiyor. Örneğin Porphyrios, "sadece alıntılar, parantezler ve mecazlar... ve bir çeşit sinsi fısıltı ki, tek bir şey söylüyor: Reklam" diyerek eleştiriyor 'popülist' postmodern mimariyi. Varolanın olduğu gibi kabul edilmesine (Adorno'nun dediği gibi, varolanın sırf varolduğu için güzel sayılmasına), tüketime, piyasa ile içli dışlı ilişkilere karşı direnişi savunan bu akımın, modernlik (endüstri) öncesine bir nostalji

boyutu taşıyan, "akılcı bir mükemmellik” arayışı var. Bu nedenle de, Yeni-klasikçiler, Yeni-akılcılar ya da klasik melankolikler diye anılıyorlar. Klasizmin de, her önüne gelenin istediği gibi kullanabileceği bir stil değil, mimarlığın tek ve değişmez öncülü olduğunu öne süren "postmodern" Yeni-klasikçiler, mimarlığın dil gibi tutucu olduğu görüşündeler. Pop-art yerine, ressam De Chirico’nun gerçeküstücü, metafizik gerçekliğinden esinleniyorlar daha çok. Kısacası, ucuz maliyetle hoş fanteziler üretmemekle ayrılıyorlar diğerlerin-

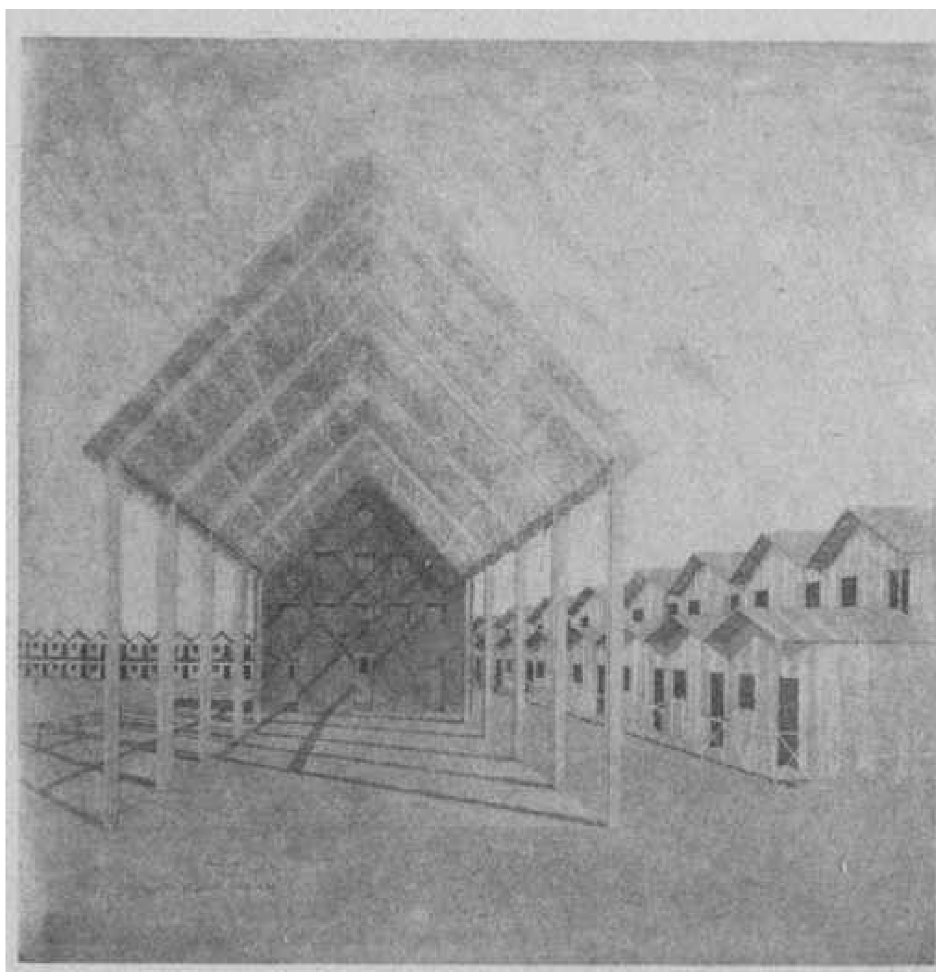
Aldo Rossi'nin Borgo Ticino villaları, 1973.



Leon Krier'in "Sedile Meydanı" projesi, Filedelfiya 1983.



Aldo Rossi’nin Chieti’deki öğrenci yurdu yerleşmesi için hazırladığı proje, 1976.



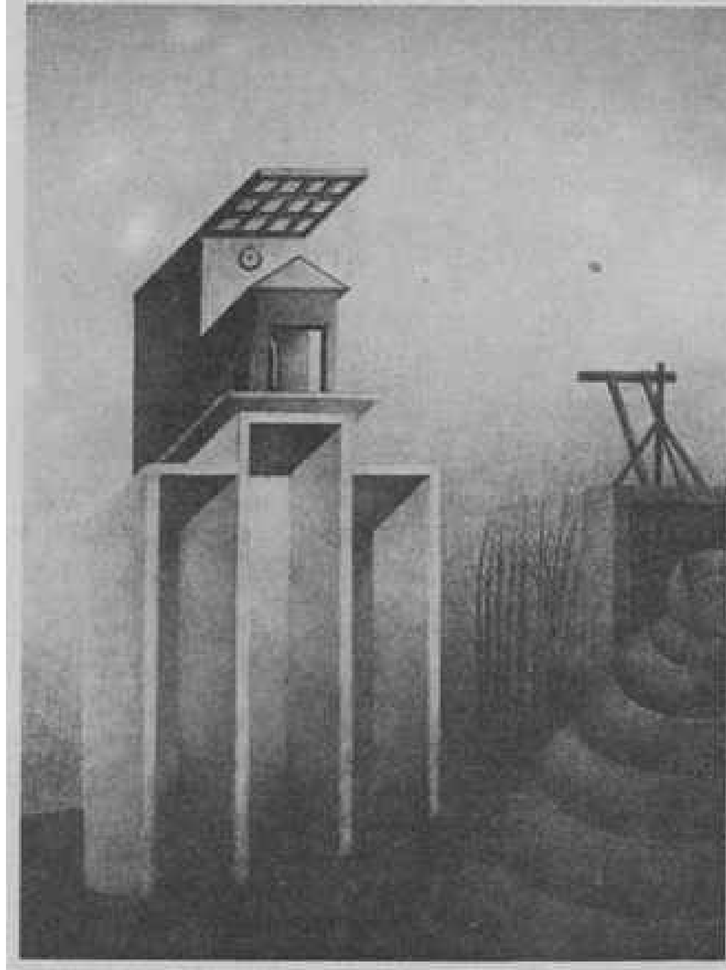
den. Akılcılığı vülger pozitivizm ve pragmatizm ile özdeşleştirmeyecek kadar da serinkanlı bakıyorlar modernizme. Yine de "mimarlığı olmayan bir söylem" olarak görülen bu Yeni-klasikçi postmodernlerin, klasizmin bir ‘yapı antolojisi’, hatta ‘mimarlığın doğası’ olduğu yolundaki tezleri pek ikna edici gelmiyor. Yöresel olanı (vernaküler) vurgulamaları da, kimilerine göre, siyasal gericiliğe dönüşme tehlikesini barındırıyor içinde.

Postmodern direnişin modernizm karşısında asıl üstünlük kazandığı konu ise, kuşkusuz kent. Topyekün tasarımlara, toplumsal mühendisliğe karşı seçenekler geliştirme, geleneksel kenti yaşatma gibi çabalar, postmodernizm kapsamı içinde yeralıyorlar. Örneğin Rob Krier’in geliştirdiği tipolojik kent çözümlemesi, tarihsel kent dokusunu yaşatmayı amaçlayan yaklaşımlardan biri. Barınma, çalışma, eğlenme gibi ‘işlevler’e göre yapılan hiyerarşik ayrıma karşı, "toplu yaşam" savunuluyor. Bir yandan, kent kültürünü yaşatmak için, "küçük kent", "insan ölçeği" gibi bildik çözümler
öneriliyor. Öte yandan, geleneksel kent ile modern yaklaşımın bir kolaj biçiminde birarada olabileceğini savunan, uzlaştırmacı tavırlar da geliştiriliy- yor. C. Rowe ile F. Koetter’in "Kolaj Kent" kitabı, aydınlanmış bir çoğul-

DeChirico, "Melanconia", 1914.



Massimo Scolari, "Giotto'ya Saygı", 1978.



culuk için, mevcut koşullardan yararlanmayı, "rafta kalmışlığı" kabul etmeyi savunuyor örneğin; nostalji ile kehaneti, geçmişi hatırlama ile gelecek beklentisini birleştirmek öngörülüyor. Özetle, postmodern mimari, modern kentin yanılgılarından kurtulmayı, global oluşumlardan vazgeçmeyi amaçlayan, bir bakıma, kendi gölgesinden kurtulmak için, durmaksızın koşan bir mimari...

III - Dil Oyunları

Lyotard'ın 1979'da yayımlanan "La condition postmoderne" kitabı, postmodernizm tartışması içinde adından en çok söz edilen kitapların başında geliyor. Kitap, Québec Üniversitesi'nin siparişi üzerine hazırlanmış, gelişmiş toplumlarda bilginin yeni konumunu inceleyen bir rapor aslında. Sosyoloji ve felsefe arasında gidip gelen, özet niteliğindeki karmaşık, oldukça cüretkar bir dizi hipotezden oluşan, küçük oylumlu bir kitap bu. Kitabın getirdiği yargılar, hâlâ yeni yeni tartışmalar doğurması bakımından önemli.

Lyotard kendine çıkış noktası olarak, Batı sosyolojisinde Bell, Touraine gibi yazarlarca enine boyuna işlenen bir tema olan "sanayi-sonrası toplumu"nu alıyor. Çoğu çağdaş sosyolog gibi, o da, sanayi toplumunun yerini bilişim toplumunun aldığı (emek/üretim pradigmasından enformasyon pradigmasına geçildiği) görüşünü paylaşıyor. Lyotard'm özellikle altını çizdiği değişiklik, sanayi-sonrası toplumlarda, dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna gelmesi. Teknolojinin dili işgal edişi, ister istemez bilginin statüsünde de değişikliklere yol açıyor. Lyotard'ın da belirtiği gibi, günümüzün en gözde araştırma konularından biri, bilgiyi enformasyon parçacıklarına çevirerek dili basitleştirme, saydamlaştırma çabaları. Giderek tek ölçüt haline gelen "performans" ya da "en yüksek verimlilik" ölçütü, dile de uygulanmaya başlanıyor. Kapitalizmi sadece bir iktisadi sistem olarak değil, aynı zamanda bir "istenç metafiziği" olarak ele alan Lyotard, sermayenin hep 'sonsuz' olanı elde etme isteğinin -ki bu, 'evren' ya da 'enerji' gibi adlar da alabiliyor- dile yönelmesi olarak nitelendiriyor bu yeni süreci. Wittgenstein'in "çağımızın hastalığı dilde"

saptamasını doğrularcasına, dile yoğun bir müdahale sözkonusu. Lyotard'ın "iletişim ideolojisi" dediği bu yeni yaklaşımın temel amacı, cümleleri kodlanan, deşifre edilen, gönderilen, gruplara ayrılan mesajlar haline getirmek; dolayısıyla da, çevrilebilir ya da karşılaştırılabilir olmayanı, dilsel saymamak. Bunun sonucunda, Wittgenstein'ın 'sayılamaz' dediği dil-oyunlarından önemli bir bölümü, ayrıca çok anlamlılık ya da boşluklar, devre-dışı (iletişim dışı) bırakılmış oluyor. Geleneksel siyasal sınıfların yerini alan yeni karar vericiler -enformasyon sahipleri-, bütün'ün belirlenebilmesi, öğelerin birbirleriyle karşılaştırılabilir, birbirine çevrilebilir olmasını öngörüyorlar. Sistem teorilerinden kaynaklanan, sağlamlık, istikrar ve saydamlık arayışı da, her alanda önplanda. Örneğin sistem teorisyenlerinden sosyolog Luhmann'ın önerisi, yasaların normatifliğinin yerine "prosedürlerin performansını getirmek; böylece bir süre sonra, tümüyle aktörlerden arındırılmış bir işleyişe varılacağı ümit ediliyor. Lyotard'a göre, bu yeni pragmatizmin en önemli sonucu, artık önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığından önce, etkinliğine bakılıyor olması... Bir zamanlar bilimin varoluş nedeni olan akün, bizzat bilim tarafından tehdit edilmesi sonucunu doğuruyor bu. Hakikat arayışının yerine teknik bir ölçüt olan "iyi bir girdi-çıktı dengesi" geçince, bilim ile tekniğin ilişkisi de, bir anlamda tersine dönmüş oluyor; bilime teknoloji öncülük ediyor artık. Bilgi bir enformasyon yığını olarak görüldüğü için de, bilgi edinme etkinliği, genelde 'tinsel bir eğitim'e ya da kişilere bağlı olmaktan çıkıyor.

Oysa, Lyotard'ın belirttiği gibi, her şeyin, bütün dil oyunlarının, enformasyona indirgenmesi mümkün değil; enformasyon da, dil oyunlarından sadece biri... Dilin bir "iletişim aracı" değil, birbirine benzemeyen bir takım adalar topluluğu olduğunu ve bir bütünlüğe (saydamlığa) sahip olmadığını söylüyor Lyotard. Çeşitli deyiş-düzeylerini birbirleriyle karşılaştırabileceğimiz bir üst-dil de yok. İletişim ideolojisinin ulaşmaya çalıştığı ise, bu farklılıkları düzleştirip tekilleştirmek, dile 'verimlilik' ilkesini uygulamak. Lyotard da, buna karşı, söylem türleri arasındaki ayrılığı sonuna dek savunan, çatışmalara karşı duyarlılığı ve tanıklığı geliştirmeye yönelik bir tavır öneriyor.

Diğer bir büyük değişiklik de, modern bilimin başvurduğu kendini meşrulaştırma yollarının -temel olarak, iki meşruluk anlatısının olduğunu söylüyor Lyotard-, inandırıcılıklarını yitirmeleri.

Bu meşruluk anlatılarından ilki, siyasal, devlete dayalı bir meşruluk anlatısı. Kasaca "eşitlik üst-anlatısı" olarak da anılan, doğrudan Aydınlanma söyleminin ürünü bir anlatı bu. Bilimsel etkinliği meşrulaştırmak için, bilimin insanlık ya da halk adına yapıldığını, insanlar arasında eşitliği sağlayacağını öne süren, pek yabancısı olmadığımız bir anlatı...

İkinci meşruluk anlatısı ise, daha felsefi. Halk, insanlık vs. yerine "spekülatif tin"i bilginin öznesi sayan bir anlatı. Daha çok Almanya kökenli bu anlatıya göre, bilimsel etkinliğin, üniversitenin temelinde, "bilim olarak bilim"i arama çabası, "evrensel bir tin tarihi" yatmakta...

Bu modern üst-anlatılara karşı, Nietzsche ya da Wittgenstein gibi düşünürlerde bulduğumuz ve giderek daha çok kişinin paylaştığı kuşkuculuktan ayrı olarak, bu meşruluk dayanaklarının pratikte inandırıcılıklarını, etkilerini yitirmeleri sözkonusu. Bilimin kendi başına pek de eşitliği sağlayamadığı görülüyor her şeyden önce. Eğitim alanında da, aydınlanmış, vatandaşlık bilincine sahip insanlar yetiştirmek, savaşları önlemek gibi ‘soylu amaçlar’ giderek gözden düşüyorlar. İdeallerin yerini, iyi bir meslek ya da beceri edinme özlemi alıyor. Bir yandan da, modern meşruluk anlatılarının kopmaz bir parçası olan ansiklopedilerin her şeyi yerli yerine oturtan bütüncül anlatılarında da, küçümsenmeyecek gedikler açılıyor. Üniversitelerde, ‘feodal’ disiplin ayrımları yavaş yavaş ortadan kalkıyorlar. Daha genelde, örneğin cahillikten suçluluk duyan ya da utananlar, pek çıkmıyor artık. İlk bakışta ‘Amerikanlaşma’ olarak da adlandırılabilecek bu değişme, Lyotard’a göre, modernliğin ‘evrensel uygarlık tasarımı’nın bunalıma girmesi, Voltaire ya da Sartre’da bulabileceğimiz ‘eşitlik ufku’nun kaybolması anlamına geliyor.

İnsanlık, ulus, halk, prolaterya vs. gibi tinsel bir değeri vücuda getiren bir özne ile kendini özdeşleştirerek ya da böyle bir varlıktan yola çıkarak düşünen ve hareket eden "aydın"ın ölümü de, bu bunalımın bir parçası. Artık ‘intellect’, kişisel aydınları gereksiz, hattâ imkansız kılacak ‘yeni sorumluluklar’ katında. Evrensellik, tümellik, bütünsellik fikri kadar, özne ideolojisi de büyük bir darbe yiyor böylece. (E. Morin’e göre ise, aydının değil, ama -bir daha geri gelmemek üzere- aydının iktidarının sonu bu.) Adorno’nun "Hegelci anlamda deneyim (tin’in tarih içinde kendini gerçekleştirmesi), Auschwitz ile bitti" deyişi gibi, artık modernlik projesinin de, Nazizm ve Stalinizm ile tasviye edildiği ve yıkıntılar üzerine

pek bir şey inşa edilemeyeceği, yaygın olarak paylaşılan bir görüş. Özellikle Auschwitz'de (kraldan sonra) bir halk'ın öldürülmesini Lyotard, 1792'de beri modern tarihin meşruluk kaynağı olarak sunulan halk idesinin sonu olarak görüyor. Ama bu saptama -çağımızın, Aydınlanma evrenselliği ile göbek bağının kesilmesi-, (Neo-ekspresyonistlerin uzlaşmacı, dengeleyiciliğe kapalı tavrında görüldüğü gibi), eskiden yabancılaşma ifadesi sayılan şeyleri olumlamaya da yol açabiliyor. Lyotard ise olumlamadan ve tekrardan uzak, farklı bir postmodernizm olabileceği görüşünde.

Lyotard'ın postmodernizminin temelini oluşturan "dil oyunları perspektifi", üst-anlatıların, bütün anlatıları içerecek bir üst-dil yaratma çabasının, anlatı tekellerinin, kısacası modernlik projesinin yıkılmasıyla, dil oyunlarının tekilliğinin tanınması ve mikrolojilerin çoğalması için bir fırsat doğduğunu savunuyor. Lyotard için postmodern, ne modernliğin melankolisi, ne de postmodern binalarda görülen o sinik eklektizm. Postmodern, bütünlük baskısından, bir üst-söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak, daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteği... Bu durumda, bilgide ilerleme de, dil oyunlarında yeni hamleler ya da yepyeni dil oyunları bulma yoluyla mümkün. Eşitlikçi anlatının ve sistem teorisyenlerinin, konsens'e varma çabalarını, sağlam, istikrarlı düzen arayışlarını reddeden bir tavır bu. Ne de olsa konsens, oyuna katılanların tümünün, kurallar üzerinde mutabık oldukları ve girecekleri diyalog sonunda bir uzlaşmaya varacakları varsayımı ya da saflığı üzerine kurulu. Her tartışmanın sonucunun ille de uzlaşma olmadığını ileri süren Lyotard ise, konsens'e bağlı olmayan bir adalet fikri ve pratiğinin gerçekleştirilebileceğini söylüyor. Adaleti de bir denemecilik olarak gören Lyotard, ayrılıkları ortadan kaldıracak, ihtilafa düşmüş iki tarafın da haklarını aynı oranda gözetebilecek, evrensel bir yargı kuralı, bir kurallar bütünü olmadığı görüşünde. Aristo gibi, yargıcın elinde yol gösterici formüller değil, bir sanat uygulayıcısı olduğunu ileri süren Lyotard'a göre, bir kurama göre değil, olsa olsa hamlelerin muhtemel sonuçlarına göre yargıda bulunmak mümkün.

Lyotard'ın, dogmatizme ve liberalizm bahanesi arkasında gizlenen pozitivist pragmatizme (performansın baskısına) karşı önerdiği, paradoks ve paralojik bir mantık. Paganlık olarak nitelendirdiği, hiçbir anlatıya diğerlerini de içerme, tercüme etme ayrıcalığı vermeyen, deneyci

bir kendi kendine gönderme konumu bu. T. Eagleton’ın belirttiği gibi, aslında Lyo- tard’ın savunduğu şey, bir bakıma yine (kötü pragmatizme karşı) bir tür iyi pragmatizm; paradokslardan, çatışmalardan çekinmeyen, bir pagan pragmatizmi...

Lyotard’a göre, aydınların artık yapabilecekleri tek şey, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmek. Hattâ kuramın da, eninde sonunda bir edebiyat türü olduğu sonucuna dek varabiliyor bu. Anlatıya dayalı bilginin öne çıkarılması ile, kapitalizmin ilk anlatıcı, özgünlük, kendini yaratma kültü ve ‘anlatan’ konumunun (birinci şahsın) mutlak egemenliği ortadan kalkarak, bilim ve sanat alanındaki denemeler arasında daha çok kesişimler yaratılabiliyor. Gödel, Joyce, Duchamp, G. Stein, Lyotard’ın postmodernizminin, bağnaz kuramları sorgulayan, ‘denemeci’ ağır topları... Bir bakıma, Lyotard’ın savunduğu postmodern estetik, özdeşlik ve bütünlüğü terketme peşindeki 20’li yılların modernizmine oldukça yakın. Modernliğin önde gelen savunucusu Habermas’ın "estetik düzlem, gündelik yaşamdan koparılmamalı" talebinde ifadesini bulan, sanat ile toplumu birleştirme düşü ise, modernist geleneğin seçkinciliğine bir tepki olarak pop-art’a yönelen popüler postmodern estetiğe hiç yabana değil.

IV - Ve Robespierre

Yerden yere vurulan modernlik projesini, genelde Aydınlanma’nın mirasını, bir Robespierre katılığı ve kararlılığıyla savunan Habermas, postmodernizm tartışmasında, terazinin öteki yanını dengelemeye çalışıyor. Heidegger, Foucault, Lyotard, Derrida vb. düşünürleri kapsayan, "radikal akıl eleştiricileri” ya da "moderniliğe elveda deyiciler" olarak adlandırdığı topluluğa karşı, akıl kavramını yeniden inşa etmeyi amaçlayan Habermas, total modellere karşı özdeş olmayanı, marjinali, istisnayı vs. savunan bu düşünürlerin eleştirilerini, üzerinde durdukları zemini de yıkacak kertede ileri götürdüklerini, "banyo suyu ile birlikte bebeği de" attıklarını söylüyor. Bu düşünürlerin hepsi de, burjuva öznesinin bir yanılsama olan özerkliğini, araçsal aklın baskıcı işleyişini, kavram-merkezciliği -gerçekliğin

kavramlara sığacağı inananı- eleştiriyorlar. Oysa arzu, içgüdü, oluş vs. adına tözel bir akılcılığa karşı çıkmak, Habermas’a göre, ister istemez muhafazakarlıkla sonuçlanıyor. Habermas, bütün akıla ölçütlerin yozlaştığını, geçer- sizleştiğini göstermek için bile, en azından akla dayalı bir ölçüt bulmak gerektiğini öne sürüyor.

Postmodernlerin argümentasyona rağbet etmemeleri, esoterizme kaymaları, mantığın ve sözün hiyerarşik üstünlüğünü yıkarak, retoriği ve yazıyı öne çıkarmaları, Habermas’ın eleştirisini yoğunlaştırdığı konular. Sanat, felsefe ve bilim arasındaki o çok önemli ayrımları hiçe sayan yaklaşımları da, Habermas’ı ayrıştırılmış kategorilerin yararını vurgulamaya itiyor. Mantıki tutarlılık yerine, retorik başarı ölçütüne göre değerlendirme dönemi diye, yakınarak söz ediyor postmodernizmden Habermas.

Araçsal aklın eleştirisi, kendi geçerliliğinin de dayanağı olan akla karşı yöneldiği zaman, amaç-rasyonelliğin diktasına benzer bir biçimde, kendisinin de total olma tehlikesi var. Bu bakımdan Habermas’a göre, örneğin Adorno’nun Aydınlanma’nın radikal biçimde kendini aydınlatması (kendine neşter vurması) talebi, sonuçta "ad hoc belirlenen kesintisiz bir olumsuzlama"ya varıyor. Adorno, kayıp bir özdeşlik-öncesi akla (dolaymışız doğaya) geri dönme arzusunda olmasa da, Habermas, Adorno’nun -demokratik iradelerin oluşumu, teknik ilerleme gibi- modernliğin her şeye karşın değerli ve olumlu yönlerini yeterince görmediği görüşünde. Kavram-merkezcilikten ‘daha az akıl’ ile değil, ancak ‘daha çok akıl’ ile (daha çok kavramla) kurtulunabileceğini savunan Habermas, toplumsal rasyonelleşmenin baskıcı-ayrımcı (olumsuz) yanlarını, eşitlikçi-uzlaştırıcı (olumlu) yanlan ile karıştırmamak gerektiğini belirtiyor. Dahası, postmodernle- rin dört elle sarıldıkları olumsuzlama gücünün ya da estetiğin radikalleştirici potansiyelinin de, modernliğin sonuçlarından olduğunu unuttuklarını söylüyor. Özellikle Nietzsche’nin akıl eleştirisi, sonunda dünyayı uzlaşmaz bir güçler savaşı olarak gören, estetiği yüceltme noktasına varan bir eleştiri, Habermas’a göre. Postmodernizmin de, özellikle Fransa’da, Marx-Freud kökenli "baskı modelleri" açıklamalarının yerini "iktidar stratejilerinin çoğulluğu" perspektifi alırken, Nietzsche’yi ana kaynaklardan biri olarak gördüğü kesin.

Habermas, üretim paradigmasının yetersizliklerini hisseden, yabancılaşmanın normatif eleştirisiyle (ideoloji eleştirisiyle) yetinilemeyeceğini kabul eden biri. Ama iletişimi temel alan yeni bir paradigma ile, modernliğin çabalarının sürdürülebileceğine inanıyor. Özne-merkezci aklı eleştirirken postmodernlerle hemfikirmiş gibi görünen Habermas, bütün iletişimlerde içkin olan akıl yapılarını ortaya çıkarmak ve bu iletişimsel akıl potansiyelini işlevci, araçsal akla karşı geliştirmek amacında. Nesnelerin bilgisi paradigmasının insanın kendisi üzerine bilgi edinmedeki başarısızlığı, özneyi mutlak almayan bir perspektif arayışına yol açıyor. Özbilinç ve düşünüm (reflexion) yerine, eylem ve söylenimleri (utterance) esas alan bir yaklaşımı savunuyor Habermas. Çoğu akıl eleştirisinin aradığı o ütopik "akılcılığın ötekisi", Habermas'a göre, iletişimsel eylemlerde, zedelenmemiş özneler-arası ilişkilerde aranmalı. Akılcılık da, öznenin bilgi edinme ve kullanma düzeni değil; daha çok, özneler arası, geçerlilik iddialarına göre bir yön bulma yeteneği. Habermas, hakikat ve adalet konularında, akılcı olarak sunulacak argümanlarla, geçerlilik iddialarının tartışılıp bir sonuca varılabileceği iddiasında. Habermas'ın akıla, homojen, saydam bir toplum öngördüğü eleştirisine yol açan "ideal konuşma durumu" da, argümantasyon sonunda, varılan konsensüsü ölçebilmenin bir yolu olarak düşünülmüş, hakikat ve adalete erişme koşullarının tasviri sadece...

Rorty'nin işaret ettiği gibi, Habermas'ın postmodernlere getirdiği muhafazakarlık suçlamasının altında, kendi liberal tavrı yatıyor aslında. Bütün açmazlarına karşın, modernliğe sahip çıkışının temel nedeni, toplumsal umutlara ihanet etmemek; çünkü Habermas'a göre modernliğe muhalefet, bir yerde Batı demokrasilerinin elde ettiği başarıları, reformları meşru kılmaya yarayan kavramları hiçe saymak demek. Siyaset alanında akıldışı akımların güçlendiği bir dönemde felsefenin, tek başına olmasa bile, "aklın bekçiliği" görevini sürdürmesi gerektiğini savunuyor Habermas. Dolayısıyle farklı bir açıdan bakıldığında, l8.yy'da oluşan modernlik projesinin ana bölme ve düzenine bağlılığı ile, muhafazakarlığın asıl Haber- mas'ın üzerine kaldığı görülüyor.

l8.yy'da oluşan, bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirlerinden ayrılması (hakikat ile ilgili soruların, adalet ve beğeni sorularından ayrılması), Kant'ın başını çektiği modernlik projesinin esasını oluşturuyor. Devlet ile toplumun, akıla doğal hukuk ile siyasal ekonominin, genelde

bilme ile inanmanın birbirlerinden ayrıştırılmaları da, bu büyük projenin içinde. Kısacası, en açık biçimde Kant'ta görülebilecek, sınırlar koyma ve sınırları tanımaya yönelik bir proje modernlik. Ancak ayrıştırma kadar, (a-kıl yoluyla) bir bütünü koruma, parçacıkları birbirleriyle ilişkilendirme ihtiyacı da, modernizmin kopmaz bir parçası. Hegel'den başlayarak bilinç felsefesinin yapmaya çalıştığı da, bütünün nasıl korunacağı sorununa bir çözüm bulmak. Hegel'in "mutlak tin" çözümünü gereğinden fazla iyi ve bu yüzden de başarısız bulan Habermas, bilim, sanat ve felsefe ayrımını koruyarak, iletişimsel akıl merkezinde, kültürel ve sosyal pratikler arasında eklemlenmeyi sağlamayı, tek çözüm olarak görüyor. Postmodernizmin başından reddettiği, bir bütün -deneyim birliği- nostaljisi, Habermas'da önemli bir yer tutuyor. Dolayısıyla, rasyonel hareket eden özneler arasında bir diyalog ve ideal konuşma durumuna göre ölçülebilen bir konsensusa ulaşmak, Habermas'ın kuramının ana amacı. Kollektif, insancıl bir yaşama ulaşmanın yolu, ona göre, anlayışa dayalı, eşitlikçi, gündelik iletişim etkinliğinden geçiyor. Postmodernler -Bacon'dan Feyerabend'a ulaşan bir çizgide- hakikat/güç ilişkisini bir kez daha öne çıkarıp, ayrımları, anlayış ve saygıyı vs. bir aldatmaca -ve bedeli ağır bir kazanım- olarak görürlerken, Habermas, Kant'ı izleyerek, (Aydınlanma iyimserliğiyle), geçerli bir argümantasyon ve toplumsal olarak kabul edilen argümantasyon (iktidar) arasındaki farkın korunabileceğinde ısrar ediyor. Nietzsche gibi estetiğe sarılarak gündelik olan dışına çıkmak yerine, kültürün parçalanıp hayattan kopmasını engellemeye çalışıyor. İlginç olan, özellikle Amerika çıkışlı, popüler postmodernizmin yüksek, seçkin sanat ile kitle kültürünü (gündelik hayatı) birbirine yakınlaştırma girişiminin, göründüğü kadarıyla Habermas'ın niyetleriyle büyük ölçüde örtüşmesi. P. Bürger gibi, 'postmodern' estetiği 'modern' (işlevci mimari, soyut resim ve yeni-roman'da görülen) arılık arayışının, sıradan, bayağı ve gündelik olandan uzaklaşma çabasına terke- dilmesi, (mimaride süslemenin, resimde figürün, edebiyatta öykülemenin geri gelmesiyle) sanat ve hayat arasındaki uçurumun kapatılmaya çalışması olarak tanımlarsak, bu estetiğin Habermas'a hiç ters gelmediğini söylemek de yanlış olmaz. Ne var ki, bu "yaşantı birliği"nin (heterojen dil oyunları arasında öngörülen birliğin) nasıl sağlanacağı ise, Lyotard gibi 'radikal' postmodernlerin büyük bir kuşku ile sordukları bir soru...

KAYNAKÇA

J. Baudrillard: Agonie des Realen, Çev: L.Kurzawa, Berlin, 1978.

C. ve P. Bürger (Der): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt 1987.

S. Dostoğlu: Modern Mimarlığın Ötesi, Mimarlık, S.6, 1984.

S. Dostoğlu: Colin Rowe ve Bir Uzlaştırma Kuramı, Mimarlık S.9, 1984.

S. Dostoğlu: Modern Mimarlığın Tarih Yazımı Üzerine , Mimarlık S. 1, 1985.

S. Dostoğlu: Modernizmin Ötesi Tartışmalarında Klasizm Sorunu, Mimarlık, S.7, 1985.

M. Davis: Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism, New Left Review, S.151, 1985.

P. Dews: Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity, New Left Review, S. 157, 1985.

Diacritics, Lyotard Özel Sayısı, Sonbahar 1984.

U. Eco: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, Nachschrift zum "Namen der Rose" içinde, Çev: B. Kroeber, München 1986.

H. Foster (Der): The Anti-Aesthetic, Washington 1983.

D. Fuder: Orte des geborgenen Abenteuers, Daidalos, S.21, 15 Eylül 1986.

J. Habermas: Questions and Counter-questions, Praxis International, C.4, S.3, 1984.

J. Habermas: Der Philosophische Diskursder Moderne, Frankfurt a.M., 1985. i. Hassan: The Question of Postmodernism, Performing Arts, C.VI, S.1,1981.

S. Lash: Postmodernity and Desire, Theory and Society, C.14, S.1, Ocak 1985. J.-F. Lyotard: Grabmal des Intellektuellen, Çev: C. Hörle, Wien, 1985.

J.-F. Lyotard: Immaterialitaet und Postmoderne, Berlin, 1985.
J.-F. Lyotard: Das Postmoderne Wissen, Çev: O. Pfersmann, Wien, 1986.
D. Porphyrios: Klasizm bir Üslup Değildir, Çev. M. Karaören, Mimarlık, S.7,
1985.
P. Portoghesi: Modern Mimarlığın Sonu, Çev: ¡.Bilgin, Mimarlık, S.11-12, 1984. R. Rorty: Habermas and Lyotard on Postmodernity, Praxis International, C.4,
S.1, 1984.
B. Schmidt: Postmoderne - Strategien des Vesgersens, Darmstadt, 1985.
R. Venturi ve P. Eisenmann: Architectur auf der Suche nach dem
"Zeitgeist", Werk, Banen+Wohnen, S.1-2, Ocak/Şubat 1985.

MODERNLİK: TAMAMLANMAMIŞ BİR PROJE *

Jürgen Habermas

1980'de ressamların ve sinemacıların peşinden, mimarlar da Venedik Bienniali'ne kabul edildiler. Bu ilk Mimarlık Bienniali'ne hakim olan; düş kırıklığı havasıydı. Venedik'teki sergiye katılanların, tersine çevrilmiş avangard cepheler oluşturduğunu söyleyerek tanımlayabilirim bu havayı. Onların yeni bir tarihselciliğe yer açmak için modernlik geleneğini kurban ettiklerini söylemek istiyorum. Bu olay üzerine, Alman *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gazetesinin bir eleştirmeni bu özel olayın boyutlarını aşan, çağımızın teşhisi niteliğine bürünen şöyle bir tez geliştirdi: "Postmodernlik kendisini açıkça Karşı-Modernlik olarak sunuyor". Bu cümle entellektüel hayatın bütün alanlarına sızan, çağımıza özgü, duygusal bir akımı anlatıyor. Bu akım, aydınlanma sonrası, postmodern ve hattâ tarih sonrasına (post-history) ilişkin teorilerin kapsamı içinde.

Tarihten, "Antikçağlılar ve Modernler" *(The Ancients and Modems)* deyişini biliriz. Bu kavramları tanımlayarak başlamama izin verin. "Modern" terimi, Hans Robert Jauss tarafından araştırılan uzun bir tarihe sahip.[1] "Modern" kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.

(*) Bu deneme ilk kez, 1980 Eylül ayında, Habermas’a Frankfurt Kenti tarafından, Theodor W. Adorno ödülünün verilişinde yapılmış bir konuşmadır. Daha sonra, 1981 Mart ayında, New York Üniversitesi Beşeri Bilimler Enstitüsü’nde, 'James Konferansı’ olarak sunulmuş ve New German Critique dergisinin 22. sayısında (Kış 1981), "Modernity versus Post- modernity” başlığıyla yayımlanmıştır. (Yazı buradaki başlığıyla, Hal Forster'ın derlediği "The Anti-aesthetic" kitabından Türkçeye çevrilmiştir.)

Bazı yazarlar bu "modernlik" kavramını Rönesans’la sınırlarlar, ama bu tarihsel açıdan çok dardır. İnsanlar, 17. yüzyılda ünlü "Querelle des Andens et des Modernes" zamanı Fransa’sında olduğu kadar, 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, modern terimi, Avrupa’da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antikçağlılarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi.

Klasiklerin antik dünyaya atfettikleri büyü, ilk defa Fransız Aydınlanmasının idealleriyle çözüldü. Özellikle, antikçağlılara bakarak "modern" olma fikri, modern bilimin esinlediği bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal, ahlaki iyileşmenin sonsuz artışı inançlarıyla değişime uğradı. Bu değişimin ortaya çıkmasıyla birlikte, başka bir modernist bilinç şekillendi. Romantik modernist, klasikçilerin antik fikirlerine karşı çıkmaya çalıştı; yeni bir tarihsel dönem arayışına girdi ve onu idealleştirilmiş Orta Çağ’da buldu. Ama 19. yüzyılın başlarında kabul edilen bu yeni çağ, sabit bir ideal olarak kalmadı. 19. yüzyıl boyunca bu romantik ruhdan, kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci doğdu. Bu en yeni modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurar; bizler de hâlâ, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir

estetik modernizmin çağdaşlarıyız. O zamandan bu yana modern diye kabul edilen ürünlerin ayırdedici özelliği "yeni" olmasıdır; bir sonraki stilin yeniliği ile onun da modası geçecektir. Ama "modaya uygun" olanın kısa zamanda modası geçse de, modern olan, klasikle gizli bağını hep sürdürmüştür. Doğaldır ki, zamana karşı dayanan ne olursa olsun, daima bir klasik olarak değerlendirilmiştir. Ama açıkça modern olan belgeler, bir klasik olma gücünü, geçmiş bir dönemin otoritesinden almıyorlar; tam tersine, modern bir çalışma, bir zamanlar gerçekten modern olduğu için klasik oluyor. Modernlik anlayışımız, kendisine ait klasik olma ölçütlerini yaratıyor. Biz bu durumda, örneğin modern sanat tarihi ağsından, klasik modernlikten bahsediyoruz."Modern" ve "klasik" arasındaki ilişki, sabit bir tarihsel referans noktasını tamamen yitirmiştir.

Estetik Modernlik Disiplini

Estetik modernlik ruhu ve disiplini, Baudelaire’in yapıtlarında net konturlara büründü. Bundan sonra modernlik, çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladı ve nihayet dadaistlerin Cafe Voltaire’lerinde ve Sürrealizmde doruk noktasına ulaştı. Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci, kendini *vanguard* (öncü) ve *avangard* metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak zorundadır.

Ama, bu ileri doğru arayışlar, belirsiz geleceğin sezgisi ve yenilik kült’ü, gerçekte, şimdinin yüceltilmesi anlamına gelir. Felsefeye Bergson’un yazılarıyla giren bu yeni zaman bilinci, toplumdaki hareketliliği, tarihteki ivmeli hızı, günlük hayattaki kesintileri dile getirmekten fazlasını yapar. Geçici, ele geçmeyen ve kısa olana yüklenen yeni değer ve dinamizmin göklere çıkarılması, lekelenmemiş, saf ve durağan bir şimdiye duyulan özlemi açığa vurur.

Bu, modernist duyarlığın "geçmiş" hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu da açıklar. Her bir devir, kendi ayırıcı güçlerini yitirmiştir. Tarihsel belleğin yerine, bugün ile tarihin aşırıkları arasında

kahramanca bağlantılar kurulur; çöküş'ün (decadence) barbar, vahşi ve ilkel olanda kendisini bulduğu bir zaman anlayışıdır bu. Burada tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyeti gözlemleriz; bu niyeti de, yeni estetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler; aşağılamaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama, gene de, aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır.

Diğer yandan, avangard sanatta geliştirilen zaman bilinci, sadece, tarihdışı (ahistorik) olmakla kalmaz; tarihte yanlış normatiflik diye adlandırılabilecek olan şeye karşı da yöneliktir. Modern, avangard ruh, tarihi başka bir şekilde kullanmaya çalışır, tarihselciliğin nesneleştirici ustalığı sayesinde ulaşılabilen geçmişleri bir yana atar, ama, aynı - zamanda, tarih- selciliğin müzesine kilitlenmiş bir tarafsızlaştırılmış tarihe de karşı çıkar.

Walter Benjamin, sürrealizmin ruhu üstünde durarak, modernliğin tarihle olan, benim tarihselcilik sonrası (posthistoritist) tavır diye adlandıracağım, ilişkisini kurar. Benjamin, bize Fransız Devrimi'nin kendisini nasıl anladığını hatırlatır: "Devrim, eski Roma'dan, tıpkı modanın antika giysilerinden söz etmesi gibi söz etmekteydi. Moda, ne zaman, eskiden olanlar çalılığı içinde kıpırdansa, şimdi yürürlükte olanın kokusunu taşır." Benjamin'in *Jetztzeit,* vahiy anı olarak şimdi kavramıdır bu; mesihin varlık kırpıntılarını kucakladığı bir zaman. Bu anlamda, Robespierre için, Antik Roma anlık vahiylerle yüklü bir geçmişten ibaretti.[2]

Bu modernlik ruhu son zamanlarda eskimeye başladı. 1960'lar-da bir kere daha adından bahsedildi, ama 1970'lerden sonra, bu modernizmin, bugün, onbeş yıl önce olduğundan çok daha zayıf yankılar uyandırdığını kabul etmeliyiz. Modernliğin yoldaşlarından Octavio Paz, daha 1960'larm ortalarında "1967 avangard'ı 1917'nin hareket ve tavırlarını tekrar ediyor. Biz, modern sanat fikrinin sonunu yaşıyoruz." diyordu. Peter Bürger'in çalışması bize "post-avangard" sanattan bahsetmeyi öğretti. Bu deyim, sürrealist başkaldırının başarısızlığını

belirtmek için seçilmişti.[3] Bu başarısızlığın anlamı nedir? Daha genel düşünürsek, bir post-avangard'ın varlığı postmodernlik (modernlik sonrası) diye adlandırılan geniş fenomene bir geçiş anlamına mı gelmektedir?

Aslında bu, Amerikan yeni-muhafazakarlarının en parlağı Daniel Bell'in yaptığı bir yorumdur. *Cultural Contradictions of Capitalism* (Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri) adlı kitabında Bell, gelişmiş batı toplumlarındaki krizlerin, kültür ile toplumun birbirlerinden ayrılmasına kadar geri gittiğini söyler. Modernist kültür gündelik hayatın değerlerine sızmaya başlamıştır; canlı dünya modernizm tarafından bozulmuştur. Modernizmin güçleri sayesinde, sınırsız bir kendini ortaya koyma (self-realization), otantik bir kendini duyumlama deneyimi (self-experience) isteği, aşırı uyarılmış bir duygusallığın öznelciliği hakim olmaya başlamıştır. Bu atmosfer, toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle bağdaşmayan hedonistik motifleri serbest bırakmıştır, diyor Bell. Dahası, modernist kültür, ereksel ve akıla yaşamın ahlaki (moral) temelleriyle bütün bütüne bir uyumsuzluk oluşturur. Bu yolla Bell, protestan ahlakın çözülmesinin (bir zamanlar Max Weber'i de rahatsız eden bir fenomen) sorumluluğunu "muhalif kültürün" (adversary culture) üzerine yıkıyor. Kültür, bu modern biçiminde, ekonomik ve idari zorunlulukların baskısı altında rasyonelleştirilen gündelik hayatın alışkı (convention) ve erdemlerine karşı nefret hissi uyandırmaktadır.

Bu görüşteki çapraşık tekniğe dikkatinizi çekeceğim. Öte yandan modernliğin itici gücü tükenmiştir, kendisini avangard olarak düşünen herkes kendi ölüm fermanını okuyabilir, deniliyor. Avangard'ın hala yayıldığı düşünüldüğü halde yaratıcı olmadığı öne sürülüyor. Modernizm hakim, ama, ölüdür. Bu durumda yeni-muhafazakar için, özgürlükçülüğü sınırlandıracak ve disiplin ve çalışma ahlakını yeniden kuracak normların toplumda nasıl oluşabilecekleri sorusu ortaya çıkar. Başarıya yönelik bireysel rekabetin yeniden baskın olabilmesi için, sosyal refah devletinin neden olduğu eşitlemeyi frenleyecek yeni normlar nelerdir? Bell, tek çözüm olarak, dinin canlanışını öngörüyor. Geleneklere imanla birleştirilen dinsel iman, bireylere, açıkça belirlenmiş kimlikler ve varoluşsal güvence sağlayacaktır.

Kültürel Modernlik ve Toplumun Modernleşmesi

Açıktır ki, hiç kimse, herhangi bir otoriteye sahip olacak zorlayıcı inançları büyü yoluyla yaratamaz. Bu yüzden, Bell'inkine benzer analizler, Almanya'da da Birleşik Devletler'de olduğundan daha az yaygın olmayan bir tavrın doğmasına yol açarlar. Kültürel modernliğin taşıyıcılarıyla kültürel ve siyasi bir hesaplaşma tavrıdır bu. 1970'lerde yeni-muhazafakarların entellektüel hayata soktukları bu yeni modanın bir gözlemcisi, Peter Steinfels' den bir alıntı yapacağım:

> Mücadele, muhalefetçi düşünüş olarak değerlendirilebilecek her ortaya çıkışı teşhir etme ve "mantığının" izini, çeşitli aşırı uçlara bağlayacak bir şekilde sürme eğilimi gösteriyor; Modernizm ve nihilizm arasında... hükümet yönetimi ve totalitercilik arasında, askeri harcamalar ve komünizme teslimiyetçilik arasında, kadın özgürlükleri veya eşcinsel haklar ve ailenin parçalanması arasında... genelde sol ile terörizm, Yahudi aleyhtarlığı ile faşizm arasında bağlar kuruluyor..." [4]

Bu entellektüel suçlamaların *ad hominem* (önyargı ve inanışlara hitap eden) yaklaşımı ile acımasızlığı, Almanya'da epey gürültü koparmış bulunuyor. Bunlar, yeni-muhafazakar yazarların psikolojisiyle de açıklanamaz pek; bunlar, daha çok yeni-muhafazakar öğretinin analitik zayıflıklarından kaynaklanırlar.

Yeni-muhafazakarlık, ekonomi ve toplumun iyi kötü başarılı kapitalist modernleşmesinin rahatsız edici yüklerini kültürel modernizmin sırtına yükler. Yeni-muhafazakar öğreti, bir yanda, iyi karşılanan topluma ilişkin modernleşme süreci ile öte yanda -üzüntüyle karşılanan- kültürel gelişme arasındaki ilişkiyi bulandırır. Yeni-muhafazakar, çalışma, tüketim, başarı ve işsizliğe karşı değişen tavırlar için, ekonomik ve sosyal nedenler aramaz. Sonuç olarak da bütün sayacaklarımın sorumluluğunu -hedonizm, sosyal kimliğin yokluğu, itaat noksanlığı, narsizm, statü ve başarı yarışından çekilme- "kültür" alanına yükler. Gerçekte ise, kültür, bütün bu problemlerin yaratılmasına, sadece oldukça dolaylı ve aracılı bir yoldan katılır.

Yeni-muhafazakar bakış açısından, kendilerini hâlâ modernlik projesine adamış hisseden aydınlar, bu araştırılmamış nedenlerin yerine

problemlerin asıl kaynağı olarak sunulurlar. Bugün, yeni muhafazakarlığı besleyen duygu, hiçbir şekilde, müzelerden kaçıp, sıradan yaşam ırmağına karışan bir kültürün ahlak karşıtı sonuçlarından duyulan rahatsızlıklardan kaynaklanmaz. Bu huzursuzluğu yaşama katanlar, modernist aydınlar değildir. *Toplum*'un modernleşme sürecine karşı, derinlere inen tepkilerden kaynaklanır. Ekonomik büyümenin dinamikleri ve devletin ulaştığı örgütsel başarıların baskısı altında, bu toplumsal modernleşme insan varoluşunun daha önceki formlarına derinlemesine sızar. Bence yaşam-dünyalarının (Lebenswelt), sistemin baskısına tâbi kılınması, gündelik yaşamın iletişimsel altyapısını bozan bir olaydır.

Bu yüzden, örneğin, neopopülist protestolar insanın toplumsallık biçimleri ile doğal ve kentsel çevrenin tahribine ilişkin yaygın korkuları sivri bir biçimde ifade ediyorlar. Yeni-muhafazakar bağlamda, bu protestolara ilişkin belirli bir ironi vardır. Kültürel bir geleneği aktarma, sosyal bütünleşme ve sosyalizasyon görevleri, bir iletişimsel akılcılık ölçütüne bağlılığı gerektirir. Ama protesto ve huzursuzluk için nedenler, ancak değer ve normların yeniden-üretimi ve dönüşümü üzerinde odaklanan, iletişimsel eylem düzlemlerine, ekonomik ve yönetsel akılcılığın standartlarının belirlediği bir modernleşme biçimi girdiğinde, ortaya çıkmaktadır; bu düzlemlerin bağımlı olduğu iletişimsel akılcılıktan oldukça farklı bir rasyonelleşmenin standartlarıdır bunlar. Ama yeni-muhafazakar öğretiler dikkatimizi titizlikle bu gibi toplumsal süreçlerden uzaklaştırırlar: Aydınlatmadıkları nedenleri, yıkıcı bir kültür ve taraftarları üzerine yüklerler.

Kültürel modernliğin kendi açmazlarını da doğurduğu açıktır. Modernlik projesinden kuşkuya düşürücü motifler, topluma ilişkin (societal) modernleşmenin sonuçlarından bağımsız olarak ve kültürel gelişme perspektifi içinden doğarlar. Modernliğin zayıf bir eleştirisiyle, yeni-muhafazakar eleştiriyle, işimizi bitirmiş olarak, modernlik ve doğurduğu rahatsızlıklar hakkındaki tartışmamızı, kültürel modernliğin açmazlarına -ya postmodernizme çağrıda bulunup, modernlik öncesinin herhangi bir formuna bir geri dönüşü öğütleyen ya da modernliği radikal bir biçimde kaldırıp atan konumlara bahane oluşturan konulara- değinen bir alana kaydırmama izin verin.

Aydınlanma Projesi

Modernlik fikri Avrupa sanatının gelişmesine sıkı sıkıya bağlıdır, ama benim "modernlik projesi" diye adlandırdığım şey, ancak sanat üzerine olağan yoğunlaşmadan vazgeçildiği zaman göze çarpar. Max Weber'in bir fikrini hatırlatarak, başka bir analize geçmeme izin verin. Weber, kültürel modernliği, din ve metafizikte ifade edilen tözel (substantive) akim, üç özerk alana ayrılışı olarak tanımlamıştı. Bunlar: Bilim, ahlak ve sanattı. Bunlar metafiziğin ve dinin bütünleşmiş dünya-görüşleri parçalandığı için ayrışmaya başladılar. Onsekizinci yüzyıl sonrasında, eski dünya-görüşlerinden devralman sorunlar (hakikat, normatif doğruluk, otantiklik ve güzellik) gibi belirli bir takım geçerlilik ölçütlerine göre düzenlenebilirdi. Ancak böylelikle bu sorunlar bilgi, adalet ve ahlak ya da beğeni sorunları olarak ele alınabilirdi. Bunun sonucunda da, bilimsel söylem, ahlak teorileri, hukuk teorileri ve sanatın üretimi ve eleştirisi olarak kuramlaştıralabilirdi. Kültürün her alanı, problemlerin uzmanların işi olarak ele alınabildiği kültürel mesleklere göre ayarlanabilirdi. Kültürel geleneklerin profesyonellik dallarına bölünerek ele almışı, kültürün her üç boyutunun da esas yapılarını ön plana çıkarır. Böylece, herbiri, bu belirli alanlarda mantıklı olma konusunda diğer insanlardan daha usta görünen uzmanların denetimi altında, bilişsel-araçsal (cognitive-instrumental), ahlaki-pratik (moral-practical) ve estetik-dışavurumsal aklın yapıları ortaya çıkar. Sonuç olarak, uzmanların kültürü ile daha geniş olan kamunun kültürü arasındaki mesafe giderek artar. Uzmanlaşmış yaklaşım ve düşünüm (reflection) yoluyla kültüre dahil edilen şeyler, hemen ve zorunlu olarak gündelik praxis'e mal olmazlar. Bu türden bir kültürel rasyonelleştirme sonucu, geleneksel töz'ü zaten değerden düşürülmüş bir yaşam-dünyasının giderek daha yoksullaştırılması tehlikesi artar.

Onsekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu. Bu proje, aynı zamanda, bütün bu alanların kendi bilişsel (cognitive) potansiyellerini esoterik (ancak belirli bir gruba hitap eden) biçimlerinden de kurtarma niyetindeydi. Aydınlanma felsefecileri, bu uzmanlaşmış kültür birikiminden, gündelik yaşamın zenginleştirilmesinde de -gündelik sosyal yaşamın akıla bir örgütlenişi için de denebilir-yararlanmayı istiyorlardı.

Condorcet'le aynı kafada olan Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin, sadece doğal güçler üzerindeki denetimi artırmakla kalmayıp, dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolundaki abartılı beklentilerini de hâlâ sürdürüyorlardı. Yirminci yüzyıl bu iyimserliği darmadağın etti. Bilim, ahlak ve sanatın farklılaşması, uzmanlarca ele alman bölümlerin özerkliği ve bunların gündelik iletişimin *hermeneutik'inden* (yorumsama) ayrışması anlamlarına gelir oldu. Bu çatlama, uzmanlık kültürünü "olumsuzlama" çabalarını doğuran problemdir. Ama, bu yolla problem ortadan kalkmış olmadı: Ne kadar zayıf olursa olsun Aydınlanma'nın niyetlerine mi sarılmalıyız, yoksa, bütün modernlik projesinin yitirilmiş bir dava olduğuna mı? Estetik modernliğin yalnızca genelde kültürel modernliğin bir parçası olduğunu tarihsel olarak açıklamış bulunuyoruz, şimdi, sanatsal (artistik) kültür sorununa geri dönmek istiyorum.

Kültürün Olumsuzlanmasını Öngören Yanlış Programlar

Oldukça basitleştirerek, modern sanatın tarihinde, sanatın tanım ve uygulanışında giderek artan bir özerkliğe doğru yönelişin izlerine rastlayabileceğimizi söyleyeceğim. "Güzellik" kategorisi ve güzel nesneler alanı ilk olarak Rönesans'da oluşturulmuştur. Onsekizinci yüzyıl boyunca, edebiyat, güzel sanatlar ve müzik; kilise ve saray yaşamından bağımsız edimler olarak kurumsallaştırıldı. Ve nihayet ondokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru sanatçıyı, yapıtlarını 'sanat için sanat' ayırıcı bilincine uygun olarak üretme yolunda cesaretlendiren estetist bir sanat kavramı ortaya çıktı. Böylece, artık estetik alanının özerkliği, üzerinde düşünülmüş bir proje haline gelebilirdi: Yetenekli sanatçı, kendine has ifadesini, rutinleştirilmiş biliş ve gündelik edimin sınırlamalarından kurtarılmış kendi (merkezi kaybolmuş) öznelliğinde karşılaştığı deneyimlere yöneltebilirdi.

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında, resim ve edebiyatta, Octavio Paz'ın Baudelaire'de örneğini bulduğu, bir hareket başladı. Renk, çizgiler, sesler ve hareketin öncelikle temsil amacına hizmet etmesi gerekliliği son buldu; dışavurum araçları ve üretim tekniklerinin kendileri estetik nesne durumuna geldiler. Bu sayede, Theodor W Adorno, *Estetik Kuramı* kitabına, şu cümleyle başlayabiliyordu: "Artık kesin gözüyle bakılan bir

şey varsa, o da sanatı ilgilendiren hiçbir şeye kesin gözüyle bakılamayacağıdır: Ne sanatın kendisine, ne sanatın bütün ile ilişkisine, hattâ ne de sanatın varolma hakkına..." *Dos Existenzrecht der Kunst als Kunst* (Sanatın sanat olarak varolma hakkı), işte sürrealizmin yadsıdığı da buydu ve şurası kesindir ki, eğer modern sanat yaşamın "bütününe" olan ilişkisiyle ilintili olarak, bir mutluluk vaadinde bulunma iddiasını bırakmış olsaydı, sürrealizm, sanatın varolma hakkına saldırmayacaktı. Schiller'e göre böyle bir vaat, estetik sezgi tarafından ortaya atılmakta, ancak yerine getirilmemekteydi. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar'ı*, bize sanatın da ötelerine varan bir ütopyayı anlatır. Ama, sanat aracılığıyla yine aynı *promesse de bonheur'u* tekrar eden Baudelaire'in zamanına gelene kadar, toplumla uzlaşma ütopyası oldukça buruklaşmıştı. Bir zıtlıklar ilişkisi ortaya çıkmıştı; sanat, estetik ve sosyal dünyaların uzlaşmaz doğasını yansıtan bir ayna olmuştu, ama kendisini yaşamdan uzaklaştırıp, tam özerkliğin dokunulmazlığına çekildiği ölçüde bu modernist dönüşümün gerçekleşmesi de, o oranda zorlaşıyordu. Sonunda, sürrealist çabanın, sanatın özerklik alanını havaya uçurmak ve sanatla yaşamı uzlaştırmak için kullanma isteğiyle serbest bıraktığı yıkıcı enerji de bu gibi duygusal akımlardan toplandı.

Ama, sanat ve yaşamı, kurgu ve praxis'i, görünüş ve gerçekliği tek bir düzleme indirme; ürün ve kullanım nesnesi, bilinçli sahneleme ve kendiliğinden heyecan arasındaki farklılaşmayı ortadan kaldırma; bütün ölçütleri geçersiz kılma ve estetik yapıyı öznel deneyimlerin ifadeleriyle eşitleme, her şeyin sanat ve herkesin sanatçı olduğunu kabul ettirme çabaları, bütün bu çabalar saçma deneyler olduklarını göstermişlerdir. Bu' deneyler, yaşama geri dönmeye ve bütün parlaklığıyla tam olarak hangi sanat yapılarının çözülmeye yüz tuttuğunun anlaşılmasına yaradı. Bu deneyler, bir kurgu aracı olarak görünüme, sanat yapıtının toplum üzerindeki aşkın- lığına ve beğeni yargılarının kendine has bilişsel statüsüne olduğu kadar, artistik üretimin yoğun ve planlı karakterine de, kendi başlarına amaçlar olarak, yeni bir meşruluk kazandırdı. Sanatı yadsımak için yürütülen radikal çabalar, ironik olarak, Aydınlanma estetik teorisinin kendi nesneler alanını belirlerken kullandığı kategorilere geri dönmeyle sonuçlandı. Sürrealistler, çok şiddetli bir savaşım yürüttüler ama, özellikle iki hata başkaldırılarının sonuçsuz kalmasına neden oldu.

Birincisi, özerk olarak geliştirilen kültürel alanları içinde barındıran kaplar çalkalandıkları zaman, içlerin-
dekiler de dökülür. Yüceltmeden arındırılmış anlam'dan. ya da tahrip edilen biçim'den geriye hiçbir şey kalmaz; ve bunu, eşitlikçi bir etki izlemez.

İkinci hatanın daha da önemli sonuçlan vardır. Gündelik iletişimde, bilişsel anlamlar, ahlaki beklentiler, öznel ifadeler ve değerlendirmeler, bütün bunların hepsi, birbiriyle ilişki içinde olmalıdırlar. İletişim süreçleri bütün alanları -bilişsel, ahlaki-pratik, ve dışavurumsal- kaplayan kültürel bir geleneğe ihtiyaç duyarlar. Bu yüzden, rasyonelleştirilmiş bir gündelik yaşam, tek bir kültürel alan -sanat- açımlanarak ve böylece uzmanlaşmış bilgi komplekslerinden sadece biri ulaşılabilir kılınarak, kültürel yoksullaşmadan korunamazdı. Sürrealist başkaldırı yalnızca bir soyutlamanın yerini alabilirdi.

Teorik bilgi ve ahlak alanlarında da, kültürün yanlış olumsuzlanması diye adlandırabileceğimiz bu başarısız çabalara koşut çabalar varsa da, bunlar daha az konuşulmaktadır. Genç Hegelcilerin zamanından beri, felsefenin yadsınması konuşma konusu olagelmiştir. Marx'dan beri de, teori ve pratik arasındaki ilişki sorunu gündemdedir. Her şeye karşın, Marxist aydınlar toplumsal bir harekete katılmışlardır. Sürrealist programın sanatı yadsıyışına benzer bir şekilde, felsefenin yadsınmasına yönelik bir programı yürürlüğe koyma çabalarına ise, sadece toplumsal hareketin kıyısında kalanlarda rastlanmıştır. Dogmatizm ve ahlaki katılığın sonuçları incelendiğinde, bu programlarda, sürrealist hatalarla olan bir paralellik göze çarpar.

Şeyleşmiş bir gündelik praxis, yalnızca, bilişsel olanla, ahlaki-pratik ve estetik-dışavurumsal öğeler arasında karşılıklı sınırlandırılmamış ilişkiler yaratılarak düzeltilebilir. Bu yüksek oranda stilize edilmiş kültürel alanlardan yalnızca birini açmakla ya da daha ulaşılabilir kılmakla şeyleşme sorununun üstesinden gelinemez. Bunun yerine, belirli koşullar altında, terörist eylemlerle bu alanlardan herhangi birisinin başka alanlara aşırı yayılışı arasında bir ilişki olduğunu görürüz: Siyaset bilimini estetize etme ya da siyasetin yerine ahlaki katılığı geçirme, ya da onu bir öğretinin dogmatizmine boyun eğmeye zorlama buna bir örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte, bu fenomenler, bizi, halen yaşayan Aydınlanma geleneğinin niyetlerini, "terörist akıl" içinde kök salmış niyetler olarak

inkara götür- memelidir.[5] Modernlik projesini, bireysel teröristin bilinç durumu ve hayret uyandıran eylemleriyle bir araya getirenler, karanlıkta, askeri ve gizli polis hücrelerinde, kamplarda ve kurumlarda uygulanan, kıyas kabul etmez süreklilik ve yaygınlıktaki bürokratik terörün modern devletin *raison d'etre*'i olduğunu -sadece bu tip yönetimsel terörün modern bürokrasilerin zorlayıcı araçlarını kullandığı önermesine dayanarak- iddia edenlerden daha az dar görüşlü değillerdir.

Alternatifler

Modernliği ve onun yitirilmiş bir dava olarak projesini gözden çıkarmak yerine, bu modernliği yadsımaya çabalamış bulunan abartılı programların hatalarından ders almamız gerektiği kanısındayım. Belki de sanatın algılanış biçimleri, bu durumdan çıkış yolunu gösterebilecek bir örnek teşkil ederler.

Burjuva sanatının, izleyicilerden aynı anda iki beklentisi vardır. Bir yandan, sanattan hoşlanan sıradan insanın kendisini bir uzman olarak eğitmesi gerekir. Öte yandan, bu insanın, sanatı kullanan ve estetik deneyimleri kendi hayat problemleriyle ilişkilendiren usta bir tüketici gibi davranması beklenmektedir. Bu ikinci ve zararsız gibi görünen sanatı deneyimleme yolu, tam da uzman olmayla profesyonel olma arasında karmaşık bir ilişki kurduğu için, radikal anlamını kaybetmiştir.

Açıktır ki, eğer özerk problemlerin uzmanlaşmış bir şekilde ele alınması olarak yürütülmeseydi ve eksoterik sorunlara özen göstermeyen uzmanların ilgi alanı olmaktan çıksaydı, sanatsal üretim kuruyup gidecekti. Sanatçılar ve eleştirmenler, bu gibi problemlerin, başka bir yerde kültürel bir alanın "iç mantığı" diye adlandırdığım şeyin alanına girdiğini kabul ederler. Ama, bu kesin sınırlama, geçerliliğin yalnızca bir yönü üzerinde yoğunlaşma, hakikat ve adalet yönlerinin dıştalanması, estetik deneyim bireysel bir yaşam talihine indirgenip sıradan yaşamın içine çekilince, parçalanır. Sanatın sıradan adam tarafından ya da "gündelik uzman" tarafından ele alınışı, sanatın profesyonel eleştirmen tarafından ele alınışından daha farklı bir yönde gelişir.

Albrecht Wellmer, uzmanların eleştirel zevk yargısı etrafında oluşmamış bir estetik deneyimin öneminin değişebilme yollarından birine dikkatimi çekti: Böyle bir deneyim, yaşam-tarihsel bir durumu

aydınlatmakta kullanıldığında ve yaşam sorunlarıyla ilintilendirildiğinde, artık estetik eleştiriye ait olmayan bir dil oyununa girer. Bu durumda, estetik deneyim, sadece sayesinde dünyayı algıladığımız ihtiyaçlarımızın yorumlanışını yenilemekle kalmaz. Aynı zamanda, bilişsel belirlemelerimizin ve normatif beklentilerimizin içine sızar ve bütün bu anların birbirleriyle olan ilişkilerinin biçimini de değiştirir. Bu sürecin bir örneğini vermeme izin verin.

Sanatı ele alma ve onu ilişkilendirmenin bu çeşidi, Alman-İsveçli yazar Peter Weiss'in *Direnişin Estetiği* adlı yapıtının birinci cildinde önerilir. Weiss, sanatın bu yeniden yorumlanışını 1937 Berlin'inde siyasal kaygıları olan, bilgi açlığı çeken işçilere sunarak tarif ediyor.[6] Bunlar, gece lisesi eğitimi sayesinde Avrupa sanatının genel ve sosyal tarihi konusunda bilgi edinmiş genç insanlardır. Bu nesnel aklın Berlin'deki müzelerde tekrar tekrar gördükleri sanat çalışmalarında vücuda gelen esnek yapısı içinden kendilerine ait olan parçaları seçip, çıkarmaya başlar ve bunları kendi çevrelerinin bağlamında yeniden yorumlayıp bir araya getirirler. Bu çevre geleneksel eğitimden de, varolan rejimden de gayet uzaktır. Bu genç işçiler, her ikisini de açıklayabilene dek, kendi çevreleri ile Avrupa sanatının yapılanışı arasında yalpalayıp dururlar.

Yaşam dünyasından yola çıkarak, uzman kültürünün nasıl yeniden yorumlandığını gösteren bunun gibi örneklerde, sürrealistlerin ümitsiz isyanının amaçlarını, hattâ Brecht ve Benjamin'in hâlesini (aura) kaybeden sanat yapıtlarının nasıl gene de aydınlatıcı bir şekilde ele alınabileceği konusuna duydukları ilgiyi haklı çıkaran bir öğeye rastlıyoruz. Özetle, modernlik, henüz, tamamlanmış değildir ve sanatın ele alınışı, modernliğin en az üç yönünden sadece biridir. Bu tasarım, modern kültürün hala canlı miraslara dayanan, ama salt gelenekselciliğe düşerse yoksullaşacak olan bir gündelik praxis'e farklılaşmış bir şekilde yeniden bağlanmasını hedefler. Bununla birlikte, bu yeni bağlantı, sadece, toplumsal modernleşmenin başka bir yol tutturması koşulu altında kurulabilir. Yaşam dünyası, kendi içerisinden, hemen hemen özerk bir ekonomik sistemle onun yönetsel tamamlayıcılarının koşullarını ve içsel dinamiklerini sınırlayacak kurumlan geliştirecek hale gelebilmelidir.

Eğer yanılmıyorsam, bugün için buna pek ihtimal yok. Batı dünyasının az çok tümünde kapitalist modernleşme süreçleri gibi kültürel modernizme karşı eleştirel eğilimleri de azdıran bir anlayış gelişmiştir.

Sanat ve felsefenin olumsuzlanması çağrısında bulunan programların iflasından doğan düşkırıklığı, muhafazakar tavırlara bir bahane olarak kullanılmaktadır. "Genç muhafazakarların antimodernizmini "yaşlı muhafazakarların" premodernizminden ve yeni-muhafazakarların postmodernizmin- den kısaca ayıralım.

"Genç Muhafazakarlar", estetik modernliğin temel deneyimini yeniden gündeme getirirler. Yararlık ve çalışmanın zorunluluklarından kurtarılmış merkezsiz öznellik üzerinde hak iddia eder ve bu yolla modern dünyanın dışına çıkarlar. Modernist görüşler temelinden, uzlaşmaz bir antimodernizmi savunurlar. Kendiliğinden imgelem, öz-deneyim ve duygusallık güçlerini uzaklara, arkaik bir alana kaydırırlar. Araçsal aklın karşısına, manişist biçimde, ister iktidar ya da egemenlik, ister Varlık (Sein) ya da şiirselin Dionysoscu gücü olsun, sadece çağrışımlarla elde edilebilen bir ilke çıkarırlar. Fransa'da bu çizgi, Georges Bataille'dan Michel Foucault'yu izleyerek Jacques Derrida'ya kadar uzanır.

"Yaşlı Muhafazakarlar", kendilerinin kültürel modernizme bulaşmalarına izin vermezler. Tözel aklın çöküşünü, bilimin, ahlakın ve sanatın farklılaşmasını, modern dünya görüşünü ve onun salt yöntemsel akılcılığını üzülerek gözlemler ve modernlikten önceki bir konuma çekilmeyi önerirler.

Bugün, özellikle, yeni-Aristoculuk belirli bir başarı kazanmış durumdadır. Ekoloji problematiğini göz önünde bulundurarak, kendisinin kozmolojik bir etik istemine olanak tanır. (Leo Strauss'la başlayan bu okula bağlı olarak Hans Jonas ve Robert Spaemann'ın ilginç çalışmaları örnek olarak verilebilir.)

Son olarak, yeni-muhafazakarlar, modern bilimin gelişimini, sadece teknik ilerlemeye, kapitalist büyümeye ve akıla yönetime yol açabilmek için kendi alanının ötesine geçebildiği sürece hoş karşılarlar. Bunun yanı sıra, kültürel modernliğin patlayıcı içeriğini etkisiz kılacak bir politika önerirler. Bir teze göre, bilimin, doğru olarak anlaşıldığında artık yaşam dünyasının yönlendirilmesi için kullanılması kesinkes anlamsız hale gelmiştir. Başka bir tez de politikanın ahlaki-pratik olumlama teleplerinden olabildiğince uzak tutulmasının gerekliliğidir. Ve üçüncü bir tez de sanatın düşünsel niteliğini savunun tezdir. Sanatın ütopik bir içeriğe sahip olduğunu reddeder ve estetik deneyimi kişisel alanla sınırlamak için onun yanılsamalı karakterini vurgular. Burada, erken dönem Wittgenstein, orta

dönem Carl Schmitt ve son dönem Gottfried Benn sayılabilir. Ama, bilim, ahlak ve sanatın yaşam dünyasından ayrılmaları ve uzmanlarca yönetilen özerk sahalara kesinkes kapanmalarıyla, kültürel modernlik projesinden geriye kalan yalnızca modernlik projesini tümden ortadan kaldırdığımızda elimize geriye ne kalacaksa o olacaktır. Bunu ikame etmek için gelenekler önerilir, ama bunların da (normatif) haklı çıkarma ve geçerlilik taleplerine karşı bağışık oldukları kabul edilmektedir.

Bu tipoloji, şüphesiz, diğerleri gibi bir basitleştirmedir; ama, çağdaş entellektüel ve politik yüzleşmelerin analizi için tümüyle yararsız olduğu söylenemez. Premodern esintiler taşıyan antimodernlik fikirleri korkarım alternatif kültür çevrelerinde yaygınlık kazanmaktalar. Almanya'daki politik partiler içindeki bilinç dönüşümlerini gözlemlediğiniz zaman, yeni bir ideolojik kaymanın (*Tendenzwende*) ortaya çıktığını görebilirsiniz. Bu postmodernistlerin premodernistlerle olan ittifakıdır. Bana öyle geliyor ki, aydınlara karşı kötü muameleyi ve yeni-muhafazakarlık konumunu kendisinde tekelleştirmiş tek bir parti yok. Bu nedenle, bana bu şehrin en önemli çocuğu, bir filozof ve yazar olarak memleketimizdeki aydın imajına damgasını vuran ve dahası aydın olmanın imrenilecek bir örneğini veren Theodor W. Adorno'nun adını taşıyan bir ödül verdiğinden dolayı, Frankfurt şehrindeki özgürlükçü atmosfere teşekkürü bir borç bilirim.

Türkçesi: Gülen gül Naliş

NOTLAR:

1- Jauss önde gelen bir Alman edebiyat tarihçisi ve bu ülkede okuyucuyu-tepki (response) olarak anılan eleştiriyle ilişkili bir tür eleştiri olan "algının estetiği" (aesthetics of reception) ile uğraşan bir eleştirmendir. "Modern'in bir tartışması için bak. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes,* Münih, 1964. İngilizce başvuru için bak Jauss, "History of Art and Pragmatic History", *Toward an Aesthetic of Reception*, çev. Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, ss. 46-8. (Ing. Der. Notu)

2- Bak. Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations,* çev Harry Zohn, New York, Schocken, 1969, s.261. (İng. Der. Notu) (Türkçesi: Akıntıya Karşı, S.2, 1986.)

3- Avangard'la ilgili olarak Paz için özellikle bak. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde,* Cambridge, Harward University Press, 1974, ss.148-64. Bürger için bak. *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Fall 1983. (ing. Der. Notu)

4- Peter Steinfels, *The Neoconservatives,* New York, Simon and Schuster, 1979, s.65.

5- "Siyaset bilimini estetize etmek" deyimi Benjamin'in "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanal Yapıtı" yazısındaki ünlü, faşistlerin hatalı sosyal programı formülasyonunu çağrıştırıyor. Burada, Habermas'ın Aydınlanma eleştirmenlerini eleştirisi Adorno ve Max Horkhei- mer'den çok, çağdaş nouveaux philosophes (yeni fllozoflar)'a (Bemard-Henri Lévy vb.) ve onların Alman ve Amerikalı yandaşlanna yöneltilmiş görünmektedir. (İng. Der. Notu)

6- Gönderme, 1965’deki Maral/Sade oyunuyla tanınan P. Weiss'in *Die Aesthetik des Widerstands* (Direnişin Estetiği) (1975-8) romanınadır. İşçiler tarafından "yeniden yorumlanan" sanat yapıtı, gücün, klasikliğin ve akılcılığın simgesi olan Pergamon attandır, (ing. Der. Notu.)

POSTMODERN NEDİR SORUSUNA CEVAP *

Jean-François Lyotard

Thomas E. Carroll'a
Milano, 15 Mayıs 1982

Bir Talep

Bir gevşeme, vazgeçme dönemindeyiz. Zamanın renginden söz ediyorum. Sanatlarda ve diğer alanlarda denemeleri, deneyleri durdurmak için, dört bir taraftan- sıkıştırılıyoruz. Gerçekçilik akımlarını yücelten ve yeni bir özelliğin ortaya çıkmasından yana olan bir sanat tarihçisini okudum. Resim piyasasında 'Transavangardizm'î yayıp satan bir sanat eleştirmenini okudum. Mimarların, postmodernizm adı altında, *Bauhaus* projesinden yakayı sıyırmakta olduklarını okudum: İşlevcilik banyosundan sonra, su ile birlikte bebeği deneyi de döküyorlar. Yeni bir filozofun, komik bir adlandırmayla yahudi-hıristiyanizmi dediği keşfini ve bununla, bugüne kadar hüküm sürmesini sağladığımız inançsızlığa bir son vermek istediğini okudum. Haftalık bir Fransız dergisinde *"Mille plateaux"" d*an** pek memnun kalınmadığını okudum: Özellikle insan bir felsefe kitabı okuduğunda, bir parça anlamla ödüllendirilse, hiç de fena olmazmış! Ağır top bir tarihçinin kaleminden, 60'lı, 70'li yılların avangard yazar ve düşünürlerinin, dil kullanımında terörü hakim kıldıklarını okudum: Oysa verimli bir tartışmanın koşulları yeniden inşa edilmeliymiş. Bunun için de entellektüellere ortak bir konuşma biçimi, tarihçilerin konuşma biçimi empoze edilmeliymiş. Belçikalı genç bir dil filozofunu okudum: Konuşan makinaların meydan okuması karşısında, kıta düşüncesinin, gerçeklik kaygısını bu makinalara terkettiğine; göndermelere dayak (référentiel) bir paradigmanın yerine, dile gönderen (adlinguistique) bir paradigmayı (sözler üstüne söz söyleme, yazılar üstüne yazı yazma, metinler arasılık) yerleştirdiğine inanıyor ve

(*) Le Postmoderne expliqué aux enfants; éd. galilée, 1986 Paris.

(**) Deleuze/Gualtari'nin kitapları.

bundan da yakınıyordu. Dil yeniden sağlam bir şekilde, göndergenin rotasına yerleştirilmeliymiş. Yetenekli bir tiyatro bilimciyi okudum. Fantazi ve oyunlarıyla postmodernizmin, iktidar karşısında, özellikle iktidarın, endişe içindeki bir kamuoyu tarafından, nükleer savaş tehlikesi karşısında

totaliter bir gözaçtırmama politikası izlemeye yüreklendirildiği bir dönemde fazla bir ağırlığı olmadığını yazıyordu.

Yeni-muhafazakarlar diye adlandırdığı kimselere karşı modernliğin savunmasını üstlenen meşhur bir feylezofu okudum. Bunların, post- modernizm bayrağı altında, tamamlanmadan kalmış modern projeden, Aydınlanma projesinden kurtulmayı istediklerine inanıyor. Ona kalırsa, Aufklârung’un (Aydınlanma) Popper ve Adorno gibi son partizanları bile, projeyi ancak hayatın özel bir takım alanlarında savunabilmişler: *The Open Society*’nin (Açık Toplum) yazarı politika, *Aesthetische Theorie’nin yazan* da sanat alanında... Modernlik eğer başarısız olduysa, bu, Jürgen Habermas’a göre (sözkonusu düşünürün o olduğunu çıkarmışsındır), hayatın bütünlüğünü, uzmanların kesin yetkisine terkedilmiş uzmanlık alanlarında parçalanmaya bırakmasındandır. Bu parçalanma sürecinde, somut birey ise "yüceliğini yitirmiş anlam"ı ve "yapısızlaşmış biçim"i, bir özgürleşme olarak değil, Baudelaire’in yüzyıl önce sözünü ettiği o devasa can sıkıntısı tonunda yaşamaktadır.

Filozofumuz, Albrecht Wellmer’in bir saptamasını izleyerek, kültürün parçalanması ve hayattan kopmasına karşı çarenin, ancak estetik yaşantının statüsünde bir değişime gidilerek bulunabileceğini düşünüyor. Söz konusu "değişiklik, estetik yaşantının artık başlıca ifadesini beğeni yargılarında bulmayıp, hayatın tarihi bir konumunu incelemekte kullanılmasını", yani "varolmanın sorunlarıyla ilişkilendirilmesini" içeriyor. Böylelikle bu yaşantı, "estetik eleştirininkinden farklı bir dil oyununa katılacak"; "bilişsel (cognitive) girişimlere ve değerlere ilişkin beklentilere" müdahale edecek ve "bu farklı ânların (moment) karşılıklı *gönderme biçimini* değiştirecektir". Netice itibarıyla Habermas’ın sanatlardan ve sağladıkları yaşantıdan talep ettiği, bilginin, etiğin ve politikanın söylemlerini ayıran uçurumun üzerine bir köprü atmak, bir yaşantı birliğini sağlayacak bir yol açmalarıdır.

Benim sorum, Habermas’ın nasıl bir birlik tasarladığı. Modern projenin izlenmesiyle amaçlanan, gündelik hayatın ve düşüncenin tüm öğelerinin, organik bir bütünde olduğu gibi, içinde yerlerini bulacakları sosyo-kültürel bir birliğin oluşumu mu? Yoksa bilgi, etik ve politikanın heterojen dil oyunları arasında açılması öngörülen geçitin kendisi de, bunlarla aynı düzeyde yer alan, diğer bir dil oyunu mu? Ve eğer böyleyse, nasıl olup da, bunların etkin bir sentezini gerçekleştirebilecek?

Hegelci bir ilhama dayanan birinci hipotez, "diyalektik olarak bütünleştiren bir yaşantı" nosyonunu sorgulamıyor. İkinci hipotez, *Yargı Gücünün Eleştirisinin* (I. Kant, *ç.n.)* ruhuna daha yakın, ama tıpkı onun gibi, postmodernliğin, Aydınlanma düşüncesine, tarihin birleştirici bir ereği ve bir öznesi olduğu fikirlerine dayattığı, zorlu sorgulamadan geçmek zorunda. Sadece Wittgenstein ve Adorno değil, ama profesör Habermas tarafından okunma onuruna erişemeyerek, hiç değilse yeni-muhafazakarlar diye kırık not almaktan yakayı sıyırabilen Fransız ya da Fransız olmayan bir takım düşünürler de, işte bu sorgulamanın öncülüğünü yapıyorlar.

Gerçekçilik

Baştan sana sözünü ettiğim isteklerin hepsi özdeş değiller. Hattâ zaman zaman birbirinin karşıtı şeyleri dile getiriyor olmaları da mümkün. Kimileri postmodernlik adına, kimileri de postmodernliği alaşağı etmek için ileri sürülüyor. Gönderge (ve nesnel gerçeklik) ya da anlam (ve güvenilebilir aşkınlık) ya da alıcı (ve bir kamu) ya da gönderen (öznel ifade gücü) ya da iletişimsel konsensüs (ve değişimler için genel bir kod, mesela tarihi söylem türünden) sağlanmasını istemek; bunlar zorunlu olarak, bir ve aynı şey değiller. Ama yine de sanatsal denemeleri askıya almaya çağıran değişik biçimlerdeki davetiyeler, içlerinde aynı düzene çağrıyı, aynı birlik, güvenlik ve popülarite ("izleyici bulma" anlamında, *Öffentlichkeit*) arzusunu barındırıyorlar. Sanatçıları ve yazarları yeniden cemaatın sinesine döndürmek, ya da onlara en azından eğer cemaatın hasta olduğu düşünülüyorsa iyileştirme sorumluluğunu yüklemek gerektiği düşünülüyor.

Bu ortak eğilimin kesin bir belirtisi var: Tüm bu yazarlar için, hiçbir şey avangardların mirasını tasfiye etmekten daha acil değil. Özellikle sözde "transavangardçılığın" sabırsızlığının arkasında yatan da bu. İtalyan bir eleştirmen tarafından Fransız meslektaşlarına verilen cevaplar, bu konudaki tüm kuşkulan ortadan kaldırıyor. Sanatçı ve eleştirmenler, avangardlara cepheden saldırmaktansa, onları birbirlerine karıştırmayı yeğliyorlar. Bu, avangardları tasfiye etmek için daha emin bir yol gibi görünüyor. Çünkü böylelikle en sinik eklektisizmi, sanki sonuçta daha önceki araştırmaların kısmi bir aşılmasıymış gibi gösterebiliyorlar. Oysa avangardlara açıktan sırt çevirmeyi isteselerdi, yeni-akademizm

gülünçlüğüne düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirlerdi. Her ne kadar salonlar ve akademiler, burjuvazinin tarihteki yerini aldığı dönemde bir tür günahtan arınma misyonu görebildiler ve realizm örtüsü altında, plastik ve edebi doğru tutum ödüllerini belirleyebildilerse de, bizzat kapitalizmin kendisi, alışılmış nesneleri, sosyal hayatın rollerini ve kurumlarını gerçek dışı kılmakta öyle bir güce sahip ki, realist denilen temsiller (representations) gerçekliği artık sadece nostalji ve acı alay kipinde, bir tatminden çok, bir acı vesilesi olarak gündeme getirebiliyorlar. Gerçekliğin deneyime değil, ama ancak sondaj ve denemelere malzeme olabilecek kadar istikrarsız ve kırılgan kılındığı bir dünyada klasisizm pek mümkün görünmüyor.

Bu tema Walter Benjamin okurlarına tanıdık gelecek. Ama yine de içeriğini doğru anlamak gerekiyor. Fotoğraf, resme dışardan yöneltilen bir meydan okuma değildi; endüstriyel sinema da, anlatıya dayalı (narratif) edebiyat için, böyle dıştan gelen bir tehdit oluşturmuyordu. Fotoğraf, Quattrocento (İtalya'da 15.yy sanat çağı, *ç.n.)* tarafından geliştirilmiş, görülebilir olanın düzenlenmesi programının belirli yönlerini tamamlıyor, sinema ise l8.yy'dan beri büyük oluşum (Bildung) romanlarının idealini oluşturan artzamanlılıkların organik bütünlerce kapsanması işini mükemmelleştirmeye imkan veriyordu. Mekaniğin ve endüstriyelin, elin ve zanaatin yerini alması, kendi başına bir felaket değildi. Tabii eğer sanatın özünde dahiyane bir bireysellik tarafından kullanılan seçkin, zanaatkarca bir istidat olduğuna inanılmıyorsa.

Meydan okuma, öncelikle, akademizmin resme ve anlatıya dayalı gerçekçiliğe verdiği bilinçleri kuşkudan koruma görevini, fotoğraf ile sinemanın çok daha iyi, çabuk ve yüzbinlerce defa daha etkili bir dağıtımla yerine getirebilmelerinden ileri geliyordu. Sözkonusu olan göndergenin sabitleştirilmesi, tanınabilir bir anlamla donanacağı bir bakış açısına göre düzenlenmesi; imaj ve sekansların çabucak deşifre edilmesini sağlayarak, alıcının kendi kimliğinin bilincine ve başkalarından gelecek onaya kolayca ulaşmasına imkan veren sözdizimi (syntax) ve söz dağarcığının (lexique) tekrarlanması olduğunda, sinema ile fotoğrafın, roman ve resme üstün gelmeleri kaçınılmazdır. Çünkü bu imaj ve sekans yapıları herkes arasında ortak bir iletişim kodu oluştururlar. Böylelikle gerçeklik etkileri ya da dilerseniz gerçekçiliğin fantazmaları diyelim, çoğalır.

Ressam ve romana, eğer varolanın destekçileri haline gelmek istemiyorlarsa ki bu durumda önemsiz, minör olacaklardır, bu tedaviye yönelik işlevleri reddetmek zorundalar. Resmetme ve anlatma sanatının, daha öncekilerden devraldığı kuralları sorgulamalılar. Bu kurallar çok geçmeden onlara "doğru" olmayı engelleyen, aldatma, baştan çıkarma, rahatlatma araçları olarak görünürler. Resim ya da edebiyat ortak adı altında, şimdiye dek benzeri görülmemiş bir ayrım vuku bulur. Sanatın kurallarını yeniden gözden geçirmeyi reddedenler, yerleşik hastalıklı gerçeklik arzusunu, kendisini tatmin edebilecek durum ve nesnelerle "uygun kurallar" aracılığıyla ilişkilendirip, kendilerine kitle konformizminde yer edinirler. Pornografi, film ve fotoğrafın tam da bu amaç için kullanılmasıdır. Ve giderek kitle iletişiminin meydan okumasını göğüsleyemeyen tüm anlatı ve imaj sanatları için, genel bir model haline gelmektedir.

Plastik ve anlatıya dayalı sanatların kurallarını sorgulamayı kabul eden ve yeri geldiğinde yapıtlarını yaymak yoluyla, kuşkuları paylaşmaya çalışan sanatçı ve yazarlar ise, gerçeklik ve kimlik kaygısındaki amatörlerce güvenilir bulunmamaya mahkum olmuş, izlenilme garantisini kaybetmiş, durumdadırlar. Avangardların diyalektiğini, endüstriyel ve kitle iletişimsel realizmlerin resmetme ve anlatma sanatlarına yönelttiği meydan okumaya bu şekilde bağlamak mümkün. Duchamp'ın *ready made*'i, ressam ve hattâ sanatçı mesleklerinin bu aralıksız geri çekiliş sürecine işaret etmekten başka bir şey yapmıyordu. Thierry de Duve'ün zekice belirttiği gibi, modern estetiğin sorduğu 'güzel nedir?' sorusu değil, 'sanatsal (ya da edebi) olan nedir?' sorusudur.

Gerçekçilik, ki tek tanımı, sanattaki de dahil olmak üzere, gerçeklik sorununun es geçilmesini hoş görmektir, her zaman akademizm ile kitsch arasında bir yerde bulunur. İktidarın adı parti olduğunda, neo-klasik tamamlayıcısıyla birlikte gerçekçilik, deneysel avangard üzerindeki zaferini iftira ve yasaklama yoluyla elde eder. Ancak yine de partinin istediği, seçtiği ve yaydığı 'uygun' anlatı, imaj ve formların, bunları, yaşadığı çöküntü ve sıkıntının uygun ilaçları olarak talep edecek bir izleyici kitlesine ihtiyacı vardır. İki savaş arası Alman toplumunda ve devrim sonrası Rus toplumundaki gerçekle, yani birlik, basitlik ve iletilebilirlik talebi, gerek yoğunluk, gerekse devamlılık bakımından farklıdır. Bu da

Nazi ve Stalinci gerçekçilikleri birbirinden ayıran bir şeyler olduğuna işaret ediyor.

Sanatsal denemelere karşı saldırı, politik merci tarafından yürütüldüğünde tamamıyla gericidir: Estetik yargıya, şu ya da bu yapıtın, güzelin yerleşik kurallarına uygunluğu üstüne karar vermek düşer sadece. Yapıtın, kendini bir sanat nesnesi kılan özelliklerden ve amatörlerle buluşabilme olasılığından kaygılanması gerekliliğinin yerini, yapıtları ve alıcıyı bir defada ve her zaman için belirleyen a priori güzel ölçütlerinin politik akademizm tarafından bilinip, empoze edilmesi alır. Böylelikle kategorilerin estetik yargıdaki kullanımları ile bilgi yargısındaki kullanımları özdeşleşir. Kant gibi söylersek, ikisi de "belirleyici yargılar" haline gelir: İfade önce anlıkta "iyice biçimlendirilir" ve sonra deneyimden sadece bu ifadenin kapsayabileceği durumlar alıkonur.

İktidarın adı parti değil de sermaye olduğunda, transavangardcı ya da Jencks’ın kullandığı anlamda postmodern çözüm, anti-modern olandan daha elverişli görünüyor. Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor: *Reggea* dinleniyor, *western* seyrediliyor, öğlen Mc Donald’da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Tokyo’da parizyen parfümler kullanılıyor, Hong Kong’da retro giyiniliyor. Bilgi televizyon oyunlarına malzeme olmuş durumda. Eklektik yapıtlar için alıcı-izleyici bulmak kolay. Sanat kendini kitsch kılarak, amatörün beğenisinde hüküm süren düzensizliği pohpohluyor. Galeri sahibi, sanatçı, eleştirmen, hepsi bu ‘ne olursa olsunculuk’ta anlaşıyorlar. Zaman, gevşemenin ve rahatlığın zamanı. Ama bu ‘ne olursa olsun’ realizmi, gerçekte paranın realizmi; estetik ölçütlerin yokluğunda, yapıtların değerini, kârlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı oluyor. Nasıl ki sermaye, alım gücüne sahip olmaları koşuluyla, kendini bütün ihtiyaçlara uydurabiliyorsa, bu realizm de kendini bütün eğilimlere uydurabiliyor. Beğeniye gelince, vakit geçirmek ya da vurgun yapmak için, ince olmak gerekmiyor. Estetik arayış çifte tehdit altında: Bir yandan "kültür politikası" diğer yandan sanat ve yayın pazarı. Ona kimi zaman biri, kimi zaman da diğeri, yönetildikleri kamu tarafından mevcudiyeti onaylanmış konulara uygun yapıtlar vermesini tavsiye ediyor. Ve iyi yapılmış olmaları için bu yapıtların, kamunun, içinde neden bahsedildiğini tanıyabileceği, anlatılmak isteneni anlayabileceği, her durumda bunları kabul ya da reddedebileceği ve hattâ

mümkünse kabul ettiklerinin ona bir avuntu, bir destek sağlayabileceği bir biçimde yapılmış olması gerekiyor.

Yüce ve Avangard

Mekanik ve endüstriyel sanatların güzel sanatlarla ilişkisi üzerine yaptığım yorum, her ne kadar kendi planı içinde kabul edilebilir olsa da, senin de teslim edeceğin gibi, oldukça toplumbilimselleştirici ve tarihselleştirici, yani tekçizgisel kalıyor. Benjamin ve Adorno'nun üstü örtük bir biçimde söylediklerinin üzerinde dururken, şunu da hatırlamak gerek ki, bilim ve endüstri de, gerçekliğe yönelik kuşkunun karşısında, sanat ve edebiyattan daha fazla korunmuş değil. Aksine inanmak, bilimler ve teknolojilerin şeytani işlevselciliğine ilişkin aşırı hümanist bir düşünceye kapılmak olur. Tek- no-bilimin, bugünkü baskın varlığını, yani bilişsel sözcelerin teknik ölçütünü oluşturan, mümkün en üst performansı elde etmek amacına yoğun bağımlılığı yadsınamaz. Ama mekanik ve endüstriyel, özellikle geleneksel olarak sanatçıya ayrılmış alana girdiklerinde, artık iktidar etkilerinden tamamen farklı bir şeyin taşıyıcısı olurlar. Bilimsel bilginin ve kapitalist ekonominin ürünü olan nesneler ve düşünceler, kendileriyle birlikte, varolma olanaklarının bağımlı olduğu kurallardan birini de yayarlar: Tarafların bilgiler ve angajmanlar üstüne vardıkları konsensüsün tanıklık, ettiğinin dışında, bir gerçekliğin varolmaması kuralıdır bu.

Bu kuralın sonuçları da küçümsenecek gibi değildir. Çünkü bu kural, aklın gerçeklikle ilgili olarak, sahip olduğuna inandığı metafizik, dini ve .politik güvencelerin dışına gerçekliğin kaçışının, bilim adamı ve sermaye yöneticilerinin politikalarında bırakmış olduğu izdir. Gerçekliğin bu geri çekilişi, kapitalizmin ve bilimin doğuşu için vazgeçilmezdir. Aristocu hareket teorisine yönelik bir kuşku olmaksızın fizik; korporatizm, merkantilizm ve fizyokratizmin çürütülmesi olmadan da endüstri olamaz. Hangi tarihte başlamış olursa olsun modernlik, başka gerçekliklerin icad edilmesiyle birlikte, gerçekliğin *azgerçekliği*'nin keşfedilmesi ve inanan sarsılması olmaksızın ilerlemez.

Bu "azgerçeklik", tarihselleştirici bir yoruma düşmeden, ne anlama gelir? Deyimin elbette Nietzsche'nin nihilizm olarak adlandırdığı şeyle bir akrabalığı var. Ama ben, Kantçı 'yüce' temasında, Nietzsche'ci perspektifcilikten daha önceki bir biçimlenişini görüyorum. Modern sanatın

(buna edebiyat da dahil) dayanağını, avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğumu düşünüyorum özellikle. Kant'a göre, yüce duygusu ki aynı zamanda yücenin duygusudur , güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur: Aynı zamanda hem haz, hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu, burada haz acıdan kaynaklanır. Başkalarının nevroz ya da mazoşizm olarak adlandırdıkları bu çelişki, Augustinus ve Descartes'dan gelen ve Kant'ın da radikal bir biçimde sorgulamadığı özne felsefesi geleneği içinde, öznenin yetileri-kavramlaştırma yetisi ile "gösterme" (présenter) yetisi-arasında bir çatışma olarak gelişir. Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine "uygun düşen" "durumlar"ın deneyden elde edilebilirliği ile koşullanmıştır. Güzelliğin varolma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen "durum" (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı, her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel (pratik olarak da belki hiçbir zaman sağlanamayacak) bir konsensusa çağırıyor olmasıdır.

Beğeni böylece kavramlaştırma kapasitesi ile, kavrama tekabül eden bir nesneyi gözönüne getirme, gösterme yetisi arasında, Kant'ın ‘refleksif yargı dediği yargı türüne yol açan belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem, prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında, ‘yüce’ ortaya çıkar. Evren (varolanm bütünlüğü) ide'sine sahibiz, ama buna bir örnek göstermek yeteneğinden yoksunuz. Basit (bölünmez) ide'sine sahibiz, ama bu ide'yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz. Mutlak olarak büyüğü, mutlak olarak güçlüyü kavramlaştırabiliyoruz, ama bu mutlak büyüklüğü ve gücü "gösterme"ye yönelik her türlü gösterim acı verecek kadar yetersiz görünüyor bize. Dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide'ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar; güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkansız kılıyorlar; beğeninin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir.

Diderot'nun deyimiyle, "küçük tekniği"ni gösterilemezin varolduğunu göstermeye hasretmiş sanatı, modern olarak adlandıracağım. Kav- ramlaştırılabilir, ama ne görülebilir ne de gösterilebilir bir şeyin

varolduğunu göstermek: İşte modern resmin davası bu. Ama görülebilemez bir şeyin varolduğu nasıl gösterilecek? Bizzat Kant, gösterilemez olanın mümkün bir işaretini *biçimsizlik, biçim yokluğu* diye adlandırarak, izlenecek yönü gösteriyor, imgelemin, sonsuzun (diğer bir gösterilemez) bir gösterimini ararken karşılaştığı, içi boş *soyutlama*'yla ilgili olarak da, bu soyutlamanın bizzat kendisinin, sonsuzun bir gösterimi, olumsuz gösterimi olduğunu söylüyor. "... Hiç suretini yapmayacaksın, vs..." (Çıkış 20,4)'dan, mutlağın her türlü gösterimini yasaklaması anlamında, İncil'in en yüce bölümü olarak söz ediyor. Yüce resim estetiğinin bir eskizini yapmak için bu gözlemlere eklenecek çok bir şey yok aslında: Resim olarak elbette bir şey "gösterecek", ama olumsuz olarak, figürasyon ve temsilden kaçınacak, bir Malevitch karesi gibi beyaz olacak; gösterecek, ama görmeyi imkansız kılarak, hazzı ancak acı vererek üretecek. Resmin avangardları kendilerini, görünür gösterimlerle, gösterilemez olanı ima etmeye vakfettikleri ölçüde, yukardaki açıklamalarda onların aksiyomlarını buluyoruz. Bu görevin (adına ya da sayesinde), savunulması ve haklı çıkarılması için öne sürülen nedenlerin oluşturduğu sistemler, büyük bir dikkati hakkediyorlar; ama bunlar, yüceyi meşru kılmak, yani maskelemek için, yine yüceye yönelik bir eğilimden yola çıkarak şekillenebiliyorlar. Sözkonusu nedenler, Kant'çı 'yü- 'felsefesinde içerilen, gerçekliğin kavramla ortak ölçüsüzlüğü (incommensurabilité) dikkate alınmadığı sürece açıklanamazlar.

Farklı avangardların, insanları gerçekliğe inandırma araçları olan resim tekniklerini dikkatle inceleyerek, gerçekliği nasıl adeta aşağılayıp, küçük düşürdüklerinin ayrıntılı analizine burada girmek istemiyorum. Bölgesel ton, desen, zevklerin karışımı, çizgisel perspektif, taşıyıcının ve aletin doğası, "kuruluş", resmi asma biçimi, müze: Avangardlar, düşünceyi bakışa kul eden ve onu gösterilemezden uzaklaştıran gösterimin hilelerini açığa vurmaya devam ediyorlar. Eğer Habermas da Marcuse gibi bu gerçeksizleştirme çalışmasını, avangardları karakterize eden, baskıcı "karşı yüceltme"nin (désublimation) bir yönü olarak anlıyorsa, bu, Kantçı yüceyi, Freudcu yüceltme ile karıştırıyor olmasından ve estetiğin, onun için güzelin estetiği olarak kalmasındadır.

Postmodern

Pekala öyleyse postmodern nedir? İmajın ve anlatının kurallarına yöneltilmiş başdöndürücü sorgulama çalışmasında, aldığı ya da alamadığı yer nedir? Modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak: Devralman her şeyden, bu daha geçen günden devralınmış olsa bile, *(modo, modo* diye yazıyordu Pétrone) kuşkulanılmalıdır. Cézanne hangi uzama çatar? İzlenimci- lerinkine. Picasso ve Braque'i öfkelendiren nesne ise Cézanne'inkidir. Duchamp ise 1912'de, kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği önvarsayımını bir kenara bırakır. Buren de, Duchamp'ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir önvarsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunuluş mekanı. Kuşaklar şaşırtıcı bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder.

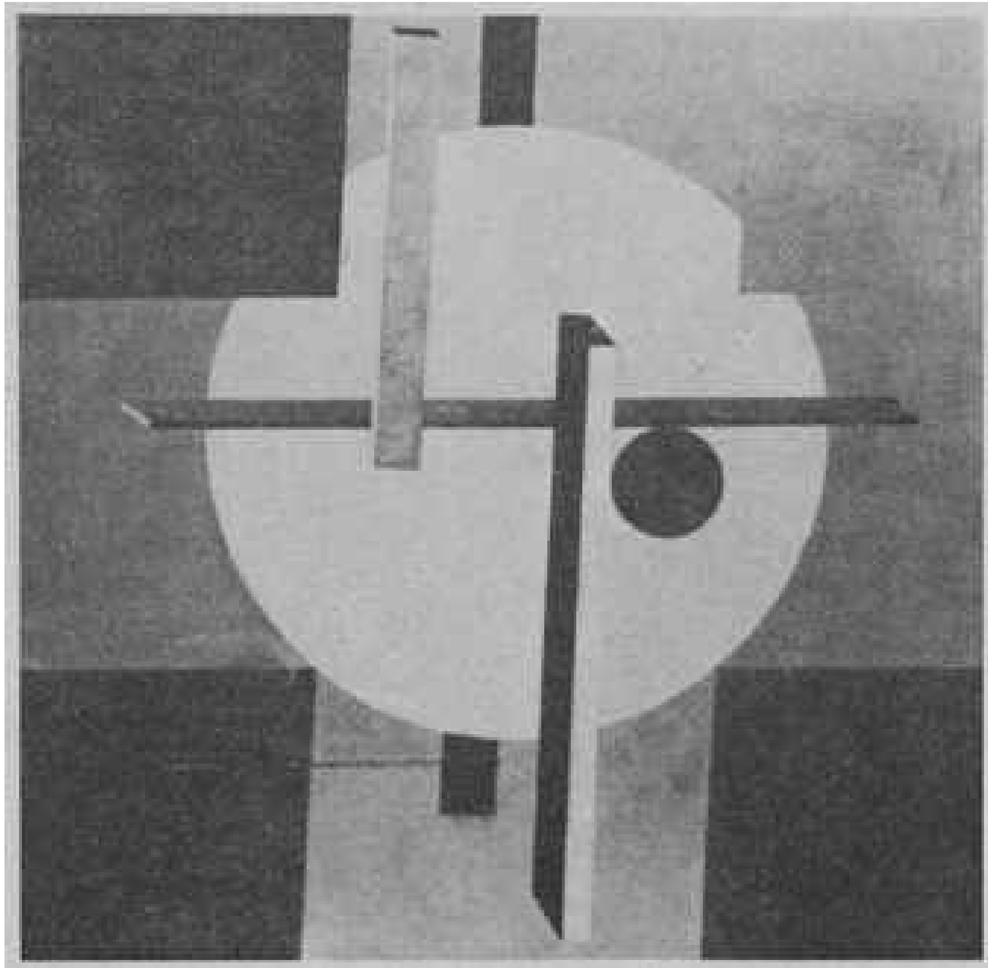
Yine de kelimenin bu bir miktar mekanist kabulüyle yetinmek istemem. Eğer modernliğin, gerçeğin geri çekilişi içinde, gösterilebilir ile kavramsallaştırılabilirin yüce ilişkisine göre geliştiği doğruysa, bu ilişkinin içinde, müzisyen gibi konuşursak, iki farklı makam ayırdedilebilir. Bir yandan, gösterme yetisinin güçsüzlüğü, insani öznenin yaşadığı mevcudiyet

Cézanne, "Mardi gras", 1888.



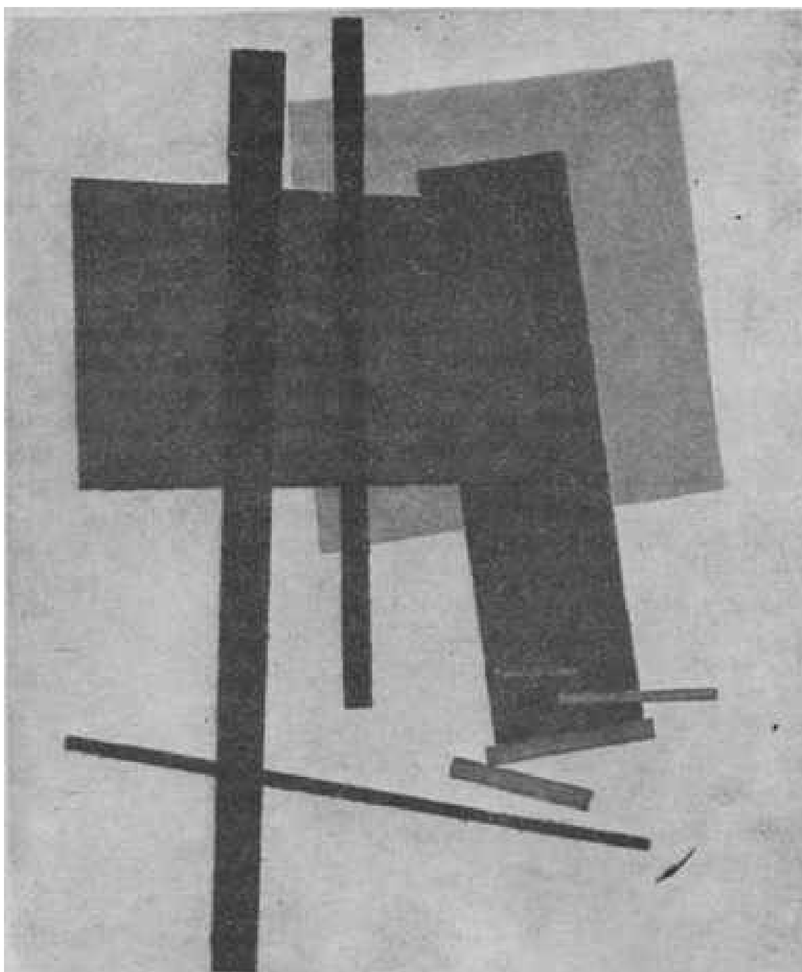
(présence) nostaljisi ve bu özneyi her şeye rağmen harekete geçiren karanlık ve beyhude istem vurgulanabilir. Ya da öte yandan, kavramsallaştırma yetisinin gücü, adeta "insandışılığı" (Apollinaire'in modern sanatçılardan talep ettiği niteliktir bu) -insandışı çünkü insani duyarlık ya da imgelemin, insanın kavramlaştırdığına uyum sağlayıp sağlayamaması, anlığın belirleyebileceği bir şey değildir- ve yeni, sanatsal, resimsel ya da bambaşka oyun kuralları icat etmenin yol açtığı haz ve varlık çoğalması da vurgulanabilir. Bazı adların avangardcı tarih tablosu üzerinde karikatürel bir dağılımı, sana söylemek istediğimi açıkça anlatacaktır: *Melankoli* tarafında Alman dışavurumcuları, *yenilik (novatio)* tarafında Picasso ve Braque; birinci tarafta Malevitch, ikicisinde Lissitzky; birincide Chirico, diğerinde Duchamp. Bu iki makamı ayıran farklılık çok cüzi olabilir, bunlar çoğu zaman aynı yapıtta ve neredeyse ayırdedilemez bir biçimde bir arada bulunurlar, ama yine de bu iki makam, düşüncenin kaderinin uzun süreden beri için-

El Lissitzky, "Proun R.V.N.Z.", 1923.



de biçimlendiği ve biçimleneceği, özlem ile deneme arasındaki bir ihtilafa (différend) tanıklık ederler.

Kasimir Malevich, "San-Turuncu-Yeşil", 1915.



Proust ve Joyce’un yapıtlarının ikisi de mevcudiyete kendini, teslim etmeyen bir şeye imâda bulunurlar. Yakın bir zaman önce Paolo Fabbri’nin dikkatimi çektiği bu imâ, belki de yücenin estetiğine ait yapıtlar için vazgeçilmez bir ifade biçimidir. Proust’da bu imânın bedelini ödemek için, zamanın aşırı yoğunluğu tehdidi altındaki bilincin özdeşliğinden vazgeçilir. Oysa Joyce’da, kitabın ve edebiyatın aşırılığına maruz kalmış yazı tarzının özdeşliğidir bu bedeli ödeyen. Proust gösterilemezi, sözdizimi ve söz dağarcığı bakımından, bütünsel bir dil ve işlem öğelerinin büyük çoğunluğunu kullanarak, yine de romanesk anlatım türüne ait bir uslup aracılığıyla gündeme getirir. Edebi kurumun, Proust’a Balzac ve Flaubert’-den miras kalan biçimi altüst edilmiştir kuşkusuz: Şöyle ki, kahraman bir kişilik değil, o zamanın iç bilincidir; Flaubert tarafından bozulan öykülemenin artzamanlığı da, anlatım için seçilen sesten ötürü yeniden sorgulanmış olur. Ama bu arada kitabın birliği, söz konusu bilincin odysea’sı, bölümden bölüme geri atılmış olsa da, bozulmuş değildir. Yazı tarzının, bitimsiz anlatımın labirenti boyunca kendi kendiyle özdeş kalması, *Tın ’in Fenomenolojisi’nin* birliği ile karşılaştırılabilecek bu birliği sağlamaya yeter. Joyce ise gösterilemezi bizzat yazı tarzında, gösterende sezdirtir. Bilinen anlatım ve hattâ üslup operatörleri gamı, bütünün birliğini koruma kaygusu olmaksızın riske atılır; yeni operatörler denenir. Edebi dilin grameri ve söz hâzinesi artık veri olmaktan çıkıp, gösterilmeze atıfta bulunmayı engelleyen (Nietzsche’nin dediği gibi) bir sofuluktan doğan ritüeller, katılıklar olarak belirir.

İşte ihtilaf: Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkan verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana tesselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlığın kavramla boy ölçüşememesinin acısıdır.

Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensüsünü reddedendir; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil,' ama

gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır. Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve
belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız *ve yapılmış olacak olan'ın* kurallarını oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar. Ve yine bundan ötürüdür ki, yaratıcıları için gecikirler ya da (bu da aynı kapıya çıkar) seferberlikleri hep çok erken başlar. Postmodernin, 'gelecek (post) zamanın geçmişi (modo)' paradoksuyla anlaşılması gerekir.

Bana öyle geliyor ki, deneme (Montaigne) postmodern, fragman (Athaeneum-Schlegel kardeşlerin kurdukları, Alman Romantikleri'nin dergisi, *ç.n.)* ise moderndir.

Son olarak, şunu açıkça belirtmek gerek: Bize düşen *gerçekliği sağlamak* değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imâlar icat etmektir. Bu görevden, "dil oyunları" arasında en ufak bir uzlaşma bile sağlaması beklenemez. Kant yetiler adı altında, dil oyunlarını bir uçurumun ayırdığını ve ancak aşkın bir yanılsamanın (Hegel'inki) onları gerçek bir birlik içinde bütünleştirmeyi umabileceğim biliyordu. Ama aynı zamanda, bu yanılsamanın bedelinin terör olduğunu da bilmekteydi. 19. ve 20.yy'lar, terörden yana gözümüzü yeterince doyurdu. Kavram ile duyuların, saydam deneyim ile iletilebilir deneyimin uzlaşmasına duyulan nostaljinin, bir ve bütün nostaljisinin bedelini yeterince ödedik. Genel gevşeme ve çatışma talebinin altında teröre yeniden başlama, gerçekliği kucaklama fantazmasını gerçekleştirme arzusunun homurdandığını duyuyoruz. Cevap: Bütüne karşı savaşalım, gösterilemeze tanıklık edelim, ihtilafları şiddetlendirelim, ismin onurunu kurtaralım.

Türkçesi: Dumrul Sabuncuoğlu

POSTMODERNİZM YA DA GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI *

Fredric Jameson

Birkaç yıldır, geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini 'çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair görüşlerin aldığı tersyüz olmuş bir mileneryanizm göze çarpmakta (ideoloji, sanat, ya da toplumsal sınıfın sonu; Leninizm, sosyal demokrasi veya refah devletinin 'krizi', v.b., v b.): Bir arada ele alındığında, belki de bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor. Bu olgunun varlığına ilişkin savlar, genel olarak 1950'lerin sonlarında ya da 1960'lı ilk yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya *coupure'un* gerçekleştiği hipotezine dayanıyor. Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi, bu kopma büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşlerine bağlanmakta. Böylece, resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, büyük *auteur lerin* filmleri, veya (Wallace Stevens'ın eserleriyle kurumsallaşmış ve temel ilkeleri belirlenmiş olan) modernist şiir ekolü; bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son ve olağandışı olgunluk ürünleri olarak görülüyor. Bunlardan sonra gelenlerin

listesi ise ampirik, kaotik ve heterojen bir görünüm çiziyor: Andy Warhol ve popart, ama bir yandan da fotorealizm ve bunun ötesinde “yeni ekspresyonizm’; müzikte

(*) ilk kez *New Lef Review*'da (No:146, 1984) yayınlanan bu makalede yazarın konferanslarından ve *The Anti Aesthetic* (ed. Hal Foslter, Port Townsend, Washington: Bay Press 1983) il *e Amerika Studien/American Studies’de* (29/1, 1984) yeralan yazılarından yararlanılmaktadır. Bu makale, bazı küçük değişikliklerle birlikte, yazarın *Postmodernizm, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Yapı Kredi Yayınları, 1994) adlı kitabında da basılmıştır.

John Cage ânı, ama aynı zamanda Phil Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde görülen ‘popüler’ ve klasik üslupların sentezi ve bir yandan da punk ve newwave rock (ki Beatles’la Stones şimdi bu daha yeni ve hızlı evrilen geleneğin ileri-modernist ânı konumundalar); filmde Godard, post-Godard ve deneysel sinemayla video, ayrıca da (aşağıda tekrar ele alacağım) yepyeni bir ticari film türü; bir tarafta Burroughs, Pynchon ve Ishmael Reed, öbür tarafta Fransız yeni romanı ve halefleri ve bunların yanısıra yeni bir *écriture* ya da metinsellik estetiğine dayanan sarsıcı yeni edebi eleştiri türleri... Bu liste sınırsız şekilde uzatılabilir; ama acaba bütün bunlar eski ileri-modernist üslupçu yenilik şartının belirlediği periyodik üslup ve moda değişimlerinden daha temel bir değişim veya kopmaya işaret ediyor mu?

Estetik Popülizmin Yükselişi

Ne var ki, estetik üretimdeki değişikliklerin en dramatik ölçüde göze çarptığı ve bu değişikliklerin teorik sorunlarının en merkezi şekilde ortaya konup ifade edildiği alan mimaridir; nitekim -aşağıda anahatlarını çizeceğim- kendi postmodernizm anlayışım da ilk olarak mimari tartışmalarıyla şekillenmeye başlamıştı. Mimaride postmodernist tutumlar, diğer sanat ve ortamlarda görüldüğünden daha belirgin ölçüde, mimari ileri modernizmin ve Enternasyonal üslub’un (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies) amansız eleştirisiyle ayrılmaz bir beraberlik içinde olmuştur; bu eleştiri de (ileri modernizmin yapıyı görsel bir yontuya, ya da, Robert Venturi’nin deyimiyle, anıtsal bir ‘hantallığa’ dönüştürmesinin) formel eleştirisi ve analizi, kentleşme düzeyi ve estetik kurumun yeniden

gözden geçirilmesiyle eleledir. Böylece ileri modernizm (yeni ütopik ileri modernist yapının, çevresindeki bağlamdan radikal bir şekilde ayrılması dolayısıyla) geleneksel kent dokusunu ve eski komşuluk kültürünü tahrip etmiş olmakla suçlanır; ve modern hareketin geleceğe sırtını dayayan peygambervari elitizmi ve otoriteryanizmi karizmatik Usta'nın tartışma kabul etmez emrivakisinde acımasızca mahkum edilir.

O halde mimaride postmodernizm, mantıken beklenebileceği ve Venturi'nin hayli etkili olmuş manifestosu *Las Vegas'tan Ders Almak'ın* isminden de anlaşılabileceği gibi kendisini bir tür estetik popülizm olarak sunacaktır. Bu popülist retoriği son tahlilde nasıl değerlendirirsek değerlendirelim, en azından yukarıda sıralanan tüm postmodernizmlerin temel bir özelliğine dikkatimizi çekmek gibi bir erdemi var: Bu özellikle de, bunların her birinde yüksek kültürle ticari ya da kitle kültürü arasındaki o eski (özünde ileri modernist) sınırın silinmesi ve Levis ile Amerikan Yeni Eleştiri akımından ta Adorno ve Frankfurt Okulu'na kadar modernizmin bütün ideologlarının o kadar şiddetle reddetmiş olduğu Kültür Endüstrisine ait form, kategori ve içeriklerin damgasını taşıyan yeni tür metinlerin ortaya çıkması. Nitekim postmodernizmler tam da zevksizlikle *kitsch*, televizyon dizileriyle Readers' Digest kültürü, reklamcılıkla moteller, geceyarı- sı gösterileriyle B sınıfı Hollywood filmleri ve havaalanlarına özgü ucuz- baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantazi romanı kategorileriyle "sözde-edebiyat" diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu 'düşkün'manzarayı büyüleyici bulmakta, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca "alıntılamak"la yetinmeyip bizzat özlerine dahil etmekteler.

Üstelik, söz konusu kopmayı salt kültürel bir mesele olarak görmemek lazım: Gerçekten de, -ister müjde havasında, isterse ahlaki iğrenme ve red dilinde sunulsun- postmoderne ilişkin teoriler, en ünlü ismi 'post-endüstriyel toplum' (Daniel Bell) olan, ama sık sık tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum, 'ileri teknolojik toplum, v.b. diye de adlandırılan yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleştiğini bize duyuran bütün o daha iddialı sosyolojik genellemelerle büyük bir ailevi benzerlik gösteriyorlar. Bu tür teorilerin, söz konusu yeni toplumsal oluşumun artık klasik kapitalizmin yasalarına, yani endüstriyel üretimin önceliğine ve sınıf mücadelesinin her yerde mevcut olmasına göre

işlemediğini -ki bu da onları bir hayli rahatlatıyor- ortaya koymak gibi bariz bir ideolojik görevleri var. Dolayısıyla, Marksist gelenek, ekonomist Ernest Mandel gibi kayda değer bir istisna bir yana, bu teorilere karşı şiddetle direnmiştir. Mandel'in *Geç Kapitalizm* adlı kitabıysa yalnızca (onun sermayenin evriminde üçüncü bir aşama ya da an olarak gördüğü), bu yeni toplumun tarihsel özgünlüğünü teşrih etmeyi değil, aynı zamanda bunun daha önceki anların her birinden *daha saf* bir kapitalizm aşaması olduğunu kanıtlamayı hedefler. Bu sava ileride tekrar döneceğim; şimdilik başka bir yerde* daha ayrıntılı bir şekilde savunmuş olduğum bir noktayı vurgulamakla yetineyim: Kültürde postmodernizm üzerine benimsenen her konum -ister savunma ister karalama olsun- aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük bir siyasal tavrıdır.

*** "The Politics of Theory", *New German Critique*, 32, Bahar/Yaz 1984**

Kültürel Başat Öğe Olarak Postmodernizm

Yöntem hakkında son bir söz: aşağıdakiler üslupçu bir tasvir, çeşitli kültürel üslup veya hareketlerden birinin seçilip anlatılması olarak okunmamalı. Amacım daha ziyade, üstelik tam da bizzat tarihsel dönemselleştirme kavramının son derece sorunlu bir görünüm kazanmış olduğu bir sırada, bir dönemselleştirme hipotezi getirmek. Daha başka yerlerde söylemiş olduğum gibi, her türlü yalıtılmış ya da ayrık kültürel analizin örtük veya bastırılmış bir tarihsel dönemselleştirme teorisi içerdiği kanısındayım; her halükarda, 'soybilim'. [genealogy] kavramı doğrusal tarih, 'aşama' teorileri ve teleolojik [ereksel] tarih yazımına ilişkin geleneksel teorik kaygıları büyük ölçüde yatıştırmış bulunuyor. Ancak, elimizdeki bağlamda bu tür (son derece gerçek) meseleler üzerine uzun bir teorik tartışma yerine öze ilişkin birkaç söz belki de yeterli olabilir.

Dönemselleştirme hipotezleri karşısında sıkça duyulan kaygılardan biri de, bunların farklılığı görmeme ve tarihsel dönemi (iki tarafında açıklanamayan 'kronolojik' başkalaşımlar ve noktalama işaretleriyle sınırlanmış) kitlesel bir homojenite olarak çizme eğiliminde olduklarıdır. Ne var ki, bana tam da bu yüzden postmodernizmi bir üslup

olarak değil de, bir dizi çok farklı ama tâbi özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öğe olarak kavramak zorunlu görünüyor.

Örneğin, kendi başına postmodernizmin bildiğimiz modernizmin (hatta belki, daha da eski romantizmin) aşamalarından biri olmaktan pek öteye geçmediği şeklindeki güçlü alternatif yaklaşımı ele alalım; gerçekten de, postmodernizmin birazdan sıralayacağım bütün özelliklerinin (Gertrude Stein, Raymond Roussel ve Marcel Duchamp gibi basbayağı, *avant la lettre,* postmodernistler olarak kabul edebileceğimiz, şaşılacak jenealojik öncüler dahil) tam olarak gelişmiş bir halde, daha önceki çeşitli modernizmlerden birinde de görülebileceğini teslim etmeliyiz. Ne var ki, bu görüşün göz önüne almadığı şey eski modernizmin toplumsal konumu, veya daha iyisi, onun formlarını ve *ethos'unu* çirkin, uyumsuz, anlaşılmaz, rezil, ahlaksız, asi ve genel olarak ‘anti-sosyal’ bulan- eski Viktorya ve post-Viktorya dönemi burjuvazisi tarafından şiddetle reddedilişidir. Burada, kültür alanında gerçekleşen bir mutasyon sonucunda bu tür tutumların artık arkaik hale geldiği öne sürülebilir. Artık Picasso ve Joyce yalnızca çirkin olmamakla kalmıyor, bize genellikle bir hayli ‘gerçekçi’ görünüyorlar; bu da genelde modern hareketin 1950'lerın sonlarından itibaren tasvip edilmesinin ve akademik kurumsallık kazanmasının sonucu. Nitekim, bu da postmodernizmin doğuşu hakkındaki en makul açıklamalardan birini oluşturmakta; çünkü bu sefer de 1960’ların genç kuşakları eski muhalif modern hareketi, Marx’ın başka bir bağlamda kullandığı sözlerle, ‘canlıların beyinlerine bir kabus gibi çöken’ bir ölü klasikler dizisi olarak karşılarına alıyorlar.

Ancak, bütün bunlar karşısındaki postmodern isyana gelince, şurası da aynı ısrarla vurgulanmalı ki, onun -anlaşılmazlık ve cinsel açıklıktan psikolojik sefalete ve toplumsal ve siyasal muhalefetin açıkça ifadesine kadar uzanan ve ileri modernizmin en aşırı anlarında bile tahayyül edilemeyecek ölçülere varan- kendi irkiltici özellikleri artık kimseye rezalet gibi gelmemekte, muazzam bir gönül rahatlığıyla karşılandığı gibi üstelik kurumsallaşmış ve Batı toplumunun resmi kültürüyle bütünleşmiş bulunmaktadır.

Mesele bugün estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır.. Giderek artan bir devir hızıyla (giysiden uçağa kadar) sürekli olarak daha yeni görünümlü mal kuşakları üretme yolundaki

çılgın iktisadi zorunluluk, şimdi estetik yenilik ve deneylere günden güne daha asli bir işlev ve konum atfediyor. Bu iktisadi gerekler de, vakıf ve bağışlardan müze *ve* benzeri himaye biçimlerine kadar, yeni sanata sunulan her türlü kurumsal destekte karşılığını buluyor. Ancak, iktisada en esaslı biçimde yakın olan sanat, komisyonlar ve arazi değerleri halinde onunla hemen hemen dolayımsız bir ilişki içinde bulunan mimarlıktır; dolayısıyla, yeni postmodern mimarinin olağanüstü serpilmesinin köklerinin, tamamen aynı dönemde gelişip genişlemiş olan çokuluslu iş dünyasının himayesinde yattığını görmek bizi şaşırtmıyor. Bu iki yeni olgu arasında salt ve birebir olarak falanca projenin finanse edilmesinden daha derin bir karşılıklı diyalektik ilişki bulunduğunu ilerde göstermeye çalışacağız . Ama bu noktada okuyucuya aşikar olan bir .şeyi, tüm bu global, ama gene de Amerikan, postmodern kültürün dünya çapında yeni bir askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının içsel ve üstyapısal ifadesi olduğunu hatırlatmalıyız: Bu anlamda, bütün sınıflı tarih boyunca olduğu gibi, kültürün arka yüzü yine kan, işkence, ölüm ve dehşet.

O halde, hakimiyette dönemselleştirme konusunda belirtilmesi gereken ilk nokta şu: Postmodernizmi oluşturan özelliklerin tümü eski modernizmin özellikleriyle özdeş ve ardıl olsalardı bile -ki bence olmadıkları açıktır, ama bunu ortaya koymak için modernizm tahlilini daha da
uzun tutmamız gerekir- gene de bu iki olgu, postmodernizmin geç sermaye iktisadi çağında sahip olduğu çok farklı konum, ve bunun ötesinde, çağdaş toplumda bizzat kültür alanının geçirdiği dönüşüm dolayısıyla, anlamları ve toplumsal işlevleri açısından birbirlerinden tamamen ayrı olurlardı.

Bu konuya makalenin sonunda tekrar döneceğim. Şimdi dönemselleştirmeye karşı başka bir itirazın, dönemselleştirmenin heterojeniteyi silmesi ihtimali hakkında duyulan ve en çok solda rastlanan başka tür bir kaygıyı kısaca ele almalıyım. Gerçekten de, çağdaş toplumun hareketinde sezilebilen bir ‘sistem’i, bütünselleştirici bir dinamiği tanımlamaya yönelik her çabayı kuşatan neredeyse Sartrevari tuhaf bir ironi, bir ‘galip mağluptur’ durumu var. Şöyle ki, giderek daha bütünsel bir sistem ya da mantık ne kadar kuvvetli bir şekilde görüntülenirse -ilk akla gelen örnek hapishane kitaplarıyla Foucault, tabii- okuyucu da kendisini o kadar güçsüz hissetmeye başlıyor. Yeni teorisyen (giderek daha kapalı ve ürkütücü bir makine kurarak) kazandığı ölçüde mağlup oluyor, çünkü

böylelikle eserinin eleştirel kapasitesi felce uğruyor ve yadsıma, isyan, özellikle de toplumsal dönüşüm dürtüleri bu çizilen model karşısında giderek daha abes ve beyhude olarak algılanıyor.

Gene de, bence gerçek farklılık ancak baskın bir kültürel mantık veya egemen norm kavramı ışığında ölçülüp değerlendirilebilir. Bugün bütün kültürel üretimin, bu terime atfedeceğim geniş anlamıyla, ‘postmodern’ olduğunu kesinlikle düşünmüyorum. Ama, postmodern çok değişik türden kültürel dürtülerin -Raymond Williams’ın kullanışlı terimleriyle, kültürel üretimin ‘kalıntı’ ve “yeni doğan’ formlarının- içinde kendilerine bir yer edinmek zorunda oldukları bir güç alanını oluşturmakta. Eğer kültürel başat öğe hakkında genel bir fikir edinmezsek, bugünkü tarihi salt heterojenite, rastlantısal fark ve ne ölçüde etkili olduklarına karar veremeyeceğimiz bir sürü ayrı gücün bir arada yaşaması şeklinde görmek durumundayız. Her halükarda, aşağıdaki tahlil böyle bir siyasal anlayışla, bugün her tür radikal kültürel siyasetin en etkili olacağı biçimler hakkında daha iyi fikir yürütebilmek için, yeni bir sistematik kültürel norm ve bu normun yeniden üretilmesi konusunda bir kavram geliştirmek amacıyla yazıldı.

Bu tahlilde, sırasıyla, postmoderni oluşturan şu özellikler ele alınacak: Hem çağdaş ‘teori’de, hem de tüm bir yeni imge veya benzeşim [simulacrum] kültüründe uzantısını bulan yeni bir sığlık; bu nedenle gerek kamu tarihiyle ilişkimizde, gerekse (Lacan’ın ışığında) ‘şizofrenik’ yapısı daha dünyevi sanatlarda yeni sentaks tipleri ve sentagmatik ilişkiler yaratacak olan özel [kişisel] geçiciliğimizin yeni biçimlerinde tarihselliğin zayıflaması; yüce [sublime] olana ilişkin eski teorilerin en iyi açıklayacağı -ve ‘yoğunluklar’ diye adlandıracağım- yepyeni tipte bir duygusal zemin tonu; bütün bunların (kendisi de yepyeni bir iktisadi dünya sisteminin sureti olan) yepyeni bir teknolojiyle ilerin ve yapıcı ilişkileri; sonra da, yaşanan inşa-edilmiş mekan deneyimindeki postmodernist mutasyonlar kısaca anlatılıp, geç çokuluslu sermayenin başdöndürücü yeni dünya uzamında siyasal sanatın görevi üzerinde biraz durulacak.

I. ifadenin Parçalarına Ayrılması



Van Gogh, "Ayakkabılı Natürmort", Paris 1886-88.

Van Gogh, "Ayakkabılı Natürmort", Paris 1886-88

'köylü Pabuçları'

İleri modernizmin görsel sanatlardaki en muteber eserlerinden biriyle,Van Gogh'un ünlü köylü pabuçları tablosuyla başlayalım. Tahmin edebileceğiniz gibi, bu masumca veya rastgele seçilmiş bir örnek değil. Bu tablonun yorumlanmasında iki ayrı yol önermek istiyorum. Bu yolların her ikisi de eserin algılanışını iki aşamalı ya da çift-düzeyli bir süreçle yeniden kuruyor.

Önce şunu söylemeliyim ki, eğer bu aslına sadık bir şekilde yeniden üretilmiş resmin salt dekorasyon düzeyine düşmesini istemiyorsak, içinden tamamlanmış eserin doğduğu ilk durumu yeniden inşa etmemiz gerekli. Geçmişe karışıp gitmiş olan o ilk durum bir şekilde yeniden oluşturulmaksa, tablo atıl bir nesne, şeyleşmiş bir son-ürün olarak kalacak ve kendi başına sembolik bir eylem, praksis ve üretim olarak algılanması mümkün olmayacak.

Üretim teriminden akla geleceği gibi, eserin bir şekilde cevap verdiği ilk durumu yeniden inşa etmenin bir yolu, resmin karşı karşıya geldiği, yeniden işlediği, dönüştürdüğü ve kendine mal ettiği hammaddeleri, ilk içeriği vurgulamak. Van Gogh'da bu içerik, bu ilk hammaddeler, bence, bütün o tarımsal sefalet ve koyu kırsal yoksulluğun nesneler dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin bütün o gelişmemiş insan dünyasından, en ezik ve hayvani, en ilkel ve marjinal hale indirgenmiş bir dünyadan ibarettir.

Bu dünyada meyva ağaçları kıraç topraktan yükselen ihtiyar ve bitkin dallardır; köy halkı çökmüş iskeletler, temel insan hatlarının nihai ölçüde grotesk bir tipolojisinin karikatürleridir. O halde nasıl oluyor da Van Gogh'da elma ağacı gibi şeyler sanrısal [hallulcinatory] bir renk yüzeyi halinde patlıyor, köy stereotipleri de aniden gösterişli kırmızı ve yeşil tonlara bürünüyor? Bu ilk yorumlama seçeneğinde ileri sürdüğüm görüş kısaca şu: kasvetli köylü nesne dünyasının, iradi ve şiddetli bir şekilde, yağlıboyada saf rengin en görkemli tecessümüne dönüşmesi ütopik bir jest, bir telafi eylemi olarak görülmelidir; bu eylem duyular, ya da en azından o en üst duyu -görme, görsel, göz- için yeni bir ütopik alan üretir, bu alanı bizim için kendi başına yarı-özerk bir mekan, sermaye gövdesinde yeni bir

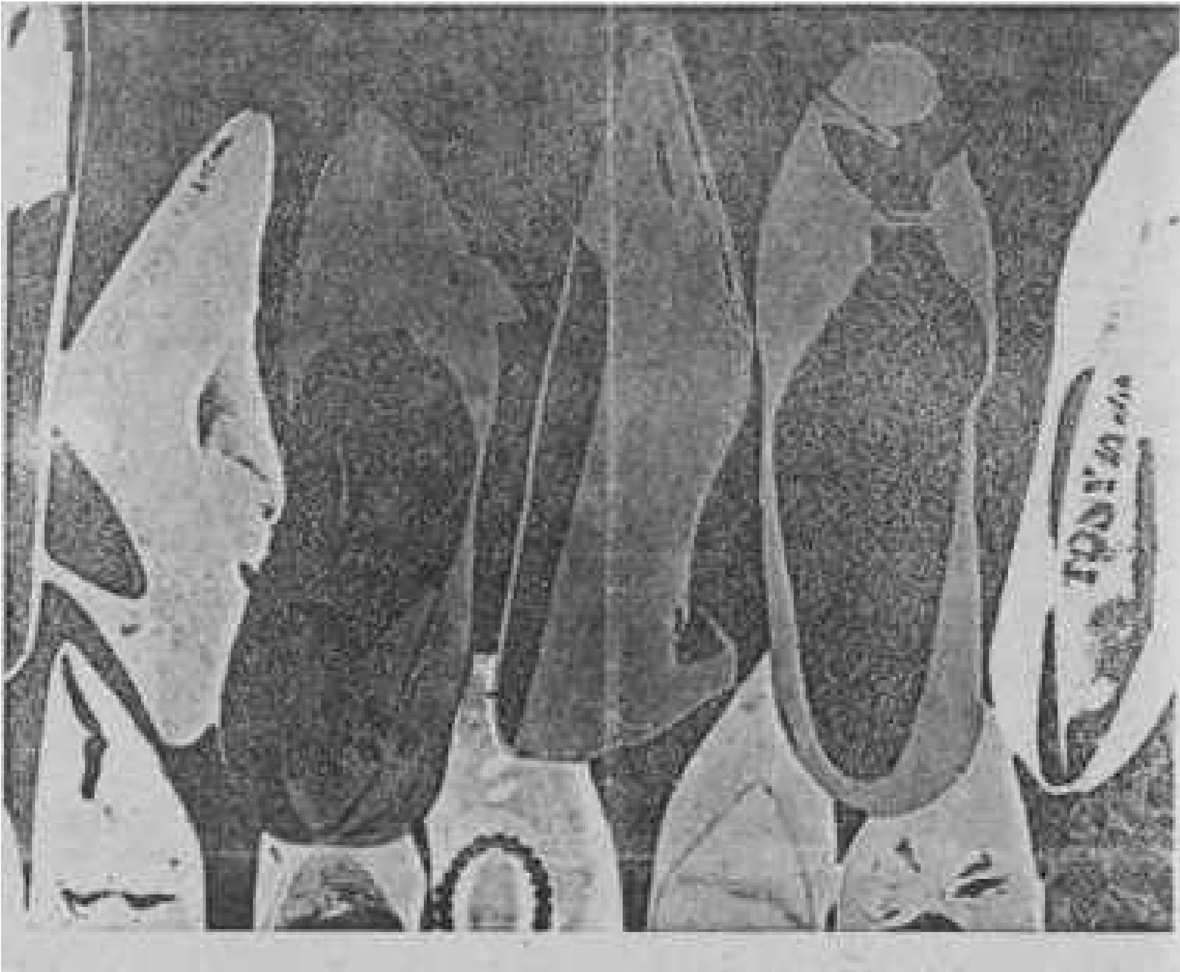
iş bölümünün bir parçası, ortaya çıkan sinir sisteminin yeni bir fragmanlaşması olarak yeniden kurar; ama kapitalist yaşamın uzmanlaşma ve bölünmelerini ütopik, bir şekilde telafi etmek için umutsuzca sarıldığı bir fragmanlaşma, o uzmanlaşma ve bölünmeleri aynı dakikada kopya etmektedir.

Elbette bu tabloya bakarken gözardı edemeyeceğimiz ikinci bir Van Gogh yorumu daha var ki, bu da Heidegger'in *Der Ursprung des Kuntswerkes'de* yer alan, sanat eserinin Arz (Yeryüzü) ile Dünya (ya da benim aktarmayı tercih edeceğim şekliyle, vücudun ve doğanın anlamsız maddiliği ile tarihin ve toplumsalın anlam yükü) arasındaki boşlukta doğduğu fikri çevresinde örgütlenmiş olan merkezi analizi. Bu boşluk ya da kopukluğa daha sonra tekrar döneceğiz; şimdilik bu meşhur köylü pabuçlarının bir zamanlar içinde yaşadıkları bağlam olan tüm o kayıp nesneler dünyasını kendi çevrelerinde yavaş yavaş yeniden yaratış süreçlerini çizen ünlü cümlelerden birkaçını hatırlatmakla yetinelim. 'Onlarda,'diyor Heidegger, 'toprağın sessiz çağrısı, mısırın yetişmesini sağlayan gösterişsiz yeteneği ve ekilmemiş kış tarlasının kimsesizliğindeki anlaşılmaz kendi kendini reddediş titreşmektedir. Bu gereç,' diye devam ediyor, 'toprağa (arz'a) aittir ve köylü kadının *dünyasında* korunmaktadır... Van Gogh'un tablosu bu gerecin, köylü pabuçlarının, gerçekte ne olduğunun açıklanmasıdır... Bu öz [entity], 'köylü kadının ağır ayak izleri, tarla yolunun ıssızlığı, açıklıktaki kulübe/saban izleri ve ocaktaki yıpranmış ve kırık iş aletleriyle birlikte, bütün o mevcut olmayan dünyayı ve toprağı kendi çevresinde ifşa olunmaya çağıran sanat eserinin dolayımıyla, "varlığının örtülerinden sıyrılır, çıkar.' Heidegger'in anlatımının işin yenilenmiş maddiliği, bir maddilik' biçiminin (toprağın kendisi, yolları ve fiziksel nesnelerinin) o diğer maddiliğe, kendi başına ve kendi görsel zevkleri için onaylanan ve ön plana çıkarılan yağlıboyaya dönüşmesi vurugulanarak tamamlanması gerekiyor; ama gene de doyurucu bir makuliyeti var.

'Elmas Tozu Pabuçlar'

Her halükarda, atıl ve nesnesel [objectal] biçimiyle eserin nihai gerçeği olarak onun yerini alan daha geniş bir gerçekliğin ipucu ya da semptomu

olarak görülmesi anlamında, iki yorum da ‘yorumsamaya dayak’ [hermeneutical] diye tanımlanabilir. Şimdi başka türden pabuçlara bir göz atmalıyız ve bu görüntüyü çağdaş görsel sanatın merkezi bir isminin son çalışmalarında buluyor olmamız çok güzel bir şey. Andy Warhol’un *Elmas Tozu Pabuçlar'ının* Van Gogh’un ayakkabılarının dolaysızlığıyla bize seslenmediği açık: hatta, bana öyle geliyor ki aslında bize hiç seslenmiyorlar. Bu tabloda bir müze koridorunu dönünce veya bir galeride anlaşılmaz bir doğal nesnenin bütün şaşırtıcılığıyla onunla yüzyüze gelen seyirci için küçücük de olsa bir yer örgütleyen tek bir şey yok. içerik düzeyinde bu elimizdekilerin gerek Freudçu gerekse Markxçı anlamda birer fetiş olduğu şimdi



Andy Warhol, "Elmas Tozu Pabuçlar", 1980.

çok daha açık (Derrida bir yerlerde, Heidegger'in *Köylü Pabuçları* yorumu hakkında, Van Gogh ayakkabılarının ne sapkınlığa ne de fetişleştirmeye olanak tanıyan heteroseksüel bir çift olduğunu söyler). Ne var ki, burada elimizde, bir dizi şalgam gibi tualden sarkan, eski yaşam-dünyalarından Auschwitz'den artakalan ayakkabı kümesi ya da kalabalık bir dans salonunda çıkan anlaşılmaz ve trajik bir yangının kalıntı ve hatıraları kadar kopuk, rastlantısal bir ölü nesneler kümesi var. Dolayısıyla, Warhol'da yorumsama jestini tamamlayıp, bu döküntülere o daha geniş, yaşanmış dans salonu veya balo bağlamına, jet sosyete veya moda dergileri dünyasını iade etmek imkansız. Ama biyografik bilgilere baktığımızda bu daha da paradoksal oluyor: Warhol sanat kariyerine ayakkabı modellerini resimleyen ticari bir ressam ve ön planda topuklu ya da topuksuz çeşit çeşit ayakkabının yer aldığı vitrinlerin tasarımcısı olarak başlamış. Gerçekten, postmodernizm ve olası siyasal boyutları hakkındaki merkezi konulardan birini -fazlasıyla aceleci davranarak- burada açmak istiyor insan: aslında Andy Warhol'un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanıyor ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alan dev Coca-Cola şişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasal bildirim *olmalıydı*. Eğer değillerse, kuşkusuz insan nedenini öğrenmek isteyecek ve geç sermayenin postmodern döneminde siyasal veya eleştirel sanatın imkanları konusunda birazcık daha ciddi şüphelere kapılacaktır.

Ama ileri modernist an ile postmodernist an arasında, Van Gogh'un pabuçları ile Andy Warhol'un pabuçları arasında daha başka

Andy Warhol, "6 Campbell Çorba Konservesi", 1964.


Campbell's
READY TO SERVE
MINESTRONE
SOUP
Campbell's
READY TO SERVE
BEEF
NOODLE
SOUP
Campbell's
READY TO SERVE
MINESTRONE
SOUP
Campbell's
READY TO SERVE
BEEF
NOODLE
SOUP
Campbell's
READY TO SERVE
BEEF
NOODLE
SOUP
Campbell's
READY TO SERVE
BEEF
NOODLE
SOUP

kaydadeğer farklar da var. Şimdi bunları çok kısaca ele alalım. Bunların ilki ve en aşikarı yeni bir düzlük veya sığlığın, kelimenin tam anlamıyla yeni bir yüzeyselliğin ortaya çıkması, ki belki de bütün postmodernizmlerin nihai formel özelliğini oluşturan bu noktaya ileride başka bağlamlarda tekrar döneceğiz.

O halde, kuşkusuz bu tür çağdaş sanatta fotoğrafın ve fotoğraf negatifinin rolünü anlamak zorundayız: nitekim, *glacé* röntgen zerafetiyle seyircinin şeyleşmiş gözünü içerik düzeyinde ölüm veya ölüm saplantısı veya ölüm kaygısıyla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen bir yolla boğan War-

Andy Warhol, "32 Çorba Konservesi", 1961-62.


Campbell's
MINESTRONE
SOUP
Campbell's
SOUP
Campbell's
TURKEY NOODLE
SOUP
Campbell's
PEPPER POT
SOUP
Campbell's
CLAM CHOWDER
SOUP
Campbell's
BLACK BEAN
SOUP
Campbell's
CHICKEN VEGETABLE
SOUP
Campbell's
BEEF BROTH
SOUP
Campbell's
ASPARAGUS
SOUP
Campbell's
VEGETARIAN VEGETABLE
SOUP
Campbell's
CHICKEN
SOUP
Campbell's
VEGETABLE BEAN
SOUP
Campbell's
CHICKEN GUMBO
SOUP
Campbell's
BEAN
SOUP
Campbell's
CHICKEN NOODLE
SOUP
Campbell's
VEGETABLE
SOUP

hol resmi, ölümcül niteliğini işte buradan almaktadır. Gerçekten de, sanki burada Van Gogh'un ütopik jestinin tam tersi söz konusu: önceki eserde hasta bir dünya, Nietzschevari bir karar ve iradi eylemle ütopik bir renk patlamasına dönüştürülmüştür. Buradaysa, tam tersine, sanki -pırıltılı reklam imgelerince özümlenerek daha baştan değersizleştirilmiş ve kirletilmiş olan- şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri soyularak, altlarında yatan ölümcül siyah-beyaz fotoğraf negatifi katmanı açığa çıkarılmaktadır. Gerçi görüntü dünyasının bu tür ölümü Warhol'un belirli eserlerinde -özellikle de trafik kazaları ve elektrikli sandalye dizilerinde- konu edilmekte; ama bu artık bana bir içerik meselesinden ziyade hem -şimdi bir metin veya benzeşim- ler dizisi olan- nesneler dünyasında, hem de öznenin eğiliminde daha temel bir mutasyonun gerçekleşmiş olması meselesi gibi görünüyor.

Hislerin Sönmesi

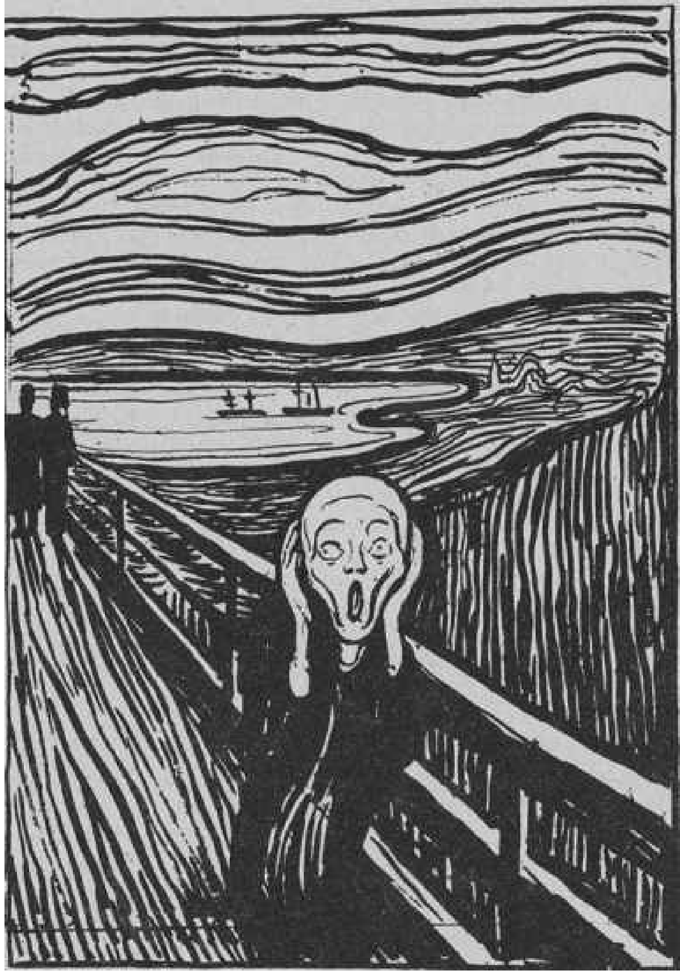
Böylece, burada kısaca geliştirmeyi düşündüğüm üçüncü özelliğe, yani postmodern kültürde hislerin sönmesi diye adlandıracağım olguya geliyorum. Yeni imgede tüm hislerin, tüm duyguların, tüm öznelliğin silinmiş olduğunu ifade etmek yanlış olur elbette. Nitekim, *Elmas Tozu Pabuçlar'*da, bastırılmışın bir tür geri dönüşü, resimde pek kolay gözlemleniyor olmasa da eserin isminin açıkça belirttiği, telafi edici nitelikte garip bir dekoratif coşku söz konusu. Bu, resmin yüzeyini mühürleyen ama bize göz kırpmaya devam eden altın tozunun parlaklığı, yaldızlı kumun ışıltısıdır. Fakat bir de Rimbaud'nun bakışınıza karşılık veren büyülü çiçeklerini veya Rilke'nin burjuva özneyi yaşamını değiştirmeye çağıran arkaik Grek heykel gövdesinin ağırbaşlı bir önsezi gibi gözler önüne getirdiklerini düşünün: burada, bu son dekoratif kaplamanın sahte hoppalığında, bunlardan hiç iz yok.

Ama duyguların sönmesine belki de en iyi insan figürü yoluyla yaklaşabiliriz ve nesnelerin metalaşması hakkında söylediklerimizin, Warhol'un insan özneleri, -Marilyn Monroe gibi- kendi imgelerinde metalaşıp dönüşmüş olan yıldızlar için de aynı ölçüde geçerli olduğu

aşikar. Burada da, eski ileri modernizm dönemine biraz acımasızca dönecek olursak, söz konusu dönüşüme kısa yoldan dramatik bir karşılaştırma getirebiliriz. Edvard Munch'un *Çığlık* tablosu, kuşkusuz, modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifadesi, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin neredeyse programatik amblemidir. Bu tablo burada yalnızca bu tür hislerin ifade edilişinin tecessümü olarak değil, aynı zamanda ve daha ziyade, bizim ileri modernizm diye adlandırdığımız olguya büyük ölçüde egemen olmuş, ama sonra -hem pratik hem de teorik nedenlerle- postmodernin dünyasında ortadan silinmiş gibi görünen ifade estetiğinin kendisinin fiilen parçalarına ayrılması olarak yorumlanacak. Gerçekten de, ifade kavramının kendisi, öznenin içinde bir ayrılmayı ve bunun yanısıra iç ve dışa, monad içindeki dilsiz acıya ve bu 'duygu'nun genellikle gayri-iradi bir şekilde jest veya çığlık olarak, umutsuz iletişim ve içe dönük hislerin dışa dönük dramatizasyonu olarak dışarıya yöneltilip dışsallaştığı ana ilişkin tüm bir metafiziği gerektirir. Belki de burada, kendisini bu son derece yorumsamaya özgü iç ve dış modelini eleştirip gözden düşürmeye ve bu tür modelleri ideolojik ve metafizik diye karalamaya adamış bulunan çağdaş teoriden söz etmenin de zamanı geldi. Ama bugün teori -ya da daha iyisi teorik söylem- diye adlandırılan şey, bence aynı zamanda tamamen postmodernist bir olgudur. Dolayısıyla, bizzat 'hakikat' kavramı poststrüktüralizmin kurtulmaya çalıştığı metafizik yükün bir parçası durumundayken, onun teorik kavrayışlarının hakikiliğini savunmak tutarsızlık olur. Ama en azından şunu ileri sürebiliriz: yorumsamanın, birazdan derinlik modeli diye adlandıracağım şeyin poststrüktüralist eleştirisi, burada konumuzu teşkil eden son derece postmodernist kültürün gayet anlamlı bir semptomu olduğundan işimize yarayacaktır.

Şunu hemen söyleyelim, Munch'un tablosunda geliştirilen iç ve dışa ilişkin yorumsamacı modelin dışında, çağdaş teoride genel olarak reddedilmiş en az dört temel derinlik modeli daha var: öz ve görünüme ilişkin diyalektik model (ve genellikle bu modele eşlik eden bir dizi ideoloji veya yanlış bilinç kavramları); Freudçu örtük ve belirgin ya da (tabii Michel Foucault'nun programatik ve semptomatik kitapçığı *La Volonte de savoir'ın* hedefini oluşturan) bastırılma modeli; destansı veya trajik temalar, gene poststrüktürel ya da postmodern dönemin

kurbanlarından olan, yabancılaşmayla yabancılaşmanın giderilmesi arasındaki o diğer büyük muhalefetle yakından ilişkili bulunan varoluşçu sahihlik [authenticity] ve sahtelik [inauthenticity] modeli; ve zamansal açıdan son olarak da, imleyenle imlenen arasındaki -1960 ve 70'lerdeki kısa süreli parlak döneminde büyük bir hızla çözülüp parçalarına ayrılan-büyük semiyotik karşıtlık. Bu çok çeşitli derinlik modellerinin yerini alan şeyse, büyük ölçüde, bir uygulamalar, söylemler ve metinsel oyun anlayışından ibarettir. Bu anlayışın yeni sentagmatik yapılarını ileride inceleyeceğiz: şimdilik burada da derinli-



E. Munch, "Çığlık", 1895.

ğin yerine yüzeyin veya çoklu yüzeylerin geçtiğini gözlemlemekle yetinelim (bu anlamda, genellikle metinlerarası olma diye adlandırılan şey artık bir derinlik sorunu olmaktan çıkmıştır).

Bu sadece metaforik bir sığlık da değil: Broadway'deki büyük Chicano pazarlarından ve Los Angeles şehir merkezinde 4. Sokak'tan vaktiyle Raymond Chandler'in Beacon Hill'i olan yere tırmanıp da, aniden Wells Fargo Court'un (Skidmore, Owings ve Merril) o dev gibi bağlantısız duvarıyla yüzyüze gelen herkes bu sığlığı fiziksel olarak ve gerçekten hissedebilir. Sözünü ettiğim duvar, herhangi bir hacme dayanmazmış gibi görünen ve varsayımsal hacminin (dikdörtgen, yamuk?) gözle tespiti hiç de kolay olmayan bir yüzeydir. Yerçekimine meydan okuyan iki boyutluluğuyla bu büyük pencere tabakası ayaklarımızın altındaki zemini bir an için bir stereoptikonun içeriklerine, sağımızda solumuzda yan dönmüş olarak sıralanan mukavva şekillere dönüştürür. Bütün cephelerde görsel 'etki aynıdır: Kubrick'in *2001*'inde gizemli bir kader, evrimsel mutasyona çağrı gibi seyircilerinin karşısına dikilen dev monolit kadar meşum. Bu (ileride başka bir bağlamda tekrar ele alacağımız) yeni çokuluslu kent merkezi, harap olmuş eski kent dokusunu etkili bir şekilde ortadan kaldırıp onun yerine geçmişse, bu garip yeni yüzeyin de kendine özgü bir mutlaklıkla kenti algılayışımızın eski sistemlerini, yerine başka bir sistem önermeksizin, arkaik ve anlamsız hale getirişi de benzer bir tarzda yorumlanamaz mı?

Aşırı Coşku ve Kendini Tüketme

Munch'un tablosuna son bir defa dönersek, *Çığlık'ın* kendi ifade estetiğini ince ama ayrıntılı bir şekilde ve içerisinde mahpus kalmaktan kurtulmaksızın parçalara ayırdığı aşikar görünüyor. Hareket içeriği daha baştan kendi başarısızlığını vurgulamakta, çünkü ses alanının, çığlığın, insan gırtlağının çıplak titreşimlerinin vasıtasıyla uyuşması mümkün değil (eserde insanımsı figürün kulaklarının olmaması da bunun altını çiziyor). Fakat namevcut çığlık, 'ifade etmesi' istenen o daha da namevcut dayanılmaz yalnızlık ve kaygı deneyimine daha çok yaklaşıyor. Bu

döngüler, sonunda ses titreşiminin bir su tabakasının yüzeyindeki gibi görünürlük kazandığı o tekmerkezli büyük halkalar biçiminde, acıyı çekenden yayılarak artık maddi gün batımında ve manzarada bizzat acının konuşup titreştiği bir evrenin coğrafyası haline gelen sonsuz bir gerilemeyle, boyalı yüzeye kazınıyorlar. Görünür dünya şimdi bu 'doğayı kateden çığlığın' (Munch'ın sözleri) kaydedilip suretinin çıkarıldığı monadın duvarı olmuştur: İnsanın aklına, kapalı ve sessiz bir zarın içinde büyüyüp de tanrının korkunçluğunu görünce zarı ağlığıyla parçalayarak ses ve ıstırap dünyasına yeniden kavuşan o Lautréamont karakteri geliyor.

Tüm bunlar daha genel bir tarihsel hipotezi düşündürmekte: kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve *Çığlık*'taki gibi, bunların tekabül ettiği deneyimlerin) postmodernin dünyasında artık yeri yoktur. Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi büyük Warhol figürleri, 1960'ların sonlarındaki mahut tükenme ve kendini tahrip vakaları, o son derece egemen uyuşturucu ve şizofreni deneyimleri -artık bütün bunların ne Freud'un kendi dönemindeki isterik ve nevrotiklerle, ne de ileri modernizm dönemine egemen olan o klasikleşmiş radikal tecrit ve yalnızlık, anomi, kişisel isyan, Van Gogh tipi delilik deneyimleriyle pek bir ortak noktası kalmamıştır. Kültürel patoloji dinamiklerindeki bu kaymayı, öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasına bırakması olarak ifade edebiliriz.

Bu terimler ister istemez çağdaş teorinin gözde temalarından birini -bizzat 'özne'nin ölümü, özerk burjuva monad veya ego veya bireyin sonu- ve bunun paralelinde, ister yeni bir ahlaki ideal, ister ampirik tanım olarak, eskiden bir merkezi bulunan özne ya da ruhun merkezini yitirmesinin vurgulanmasını çağrıştırıyorlar. (Bu fikrin iki olası formülasyonu -klasik kapitalizm ve çekirdek aile döneminde mevcut olan merkezli öznenin bugün örgütsel bürokrasi dünyasında ortadan kalkmış olduğu şeklindeki tarihseld formülasyon ve böyle bir öznenin zaten hiç bir zaman var olmadığı, bir tür ideolojik seraptan ibaret olduğunu ileri süren daha radikal poststrüktüralist konum- arasından, ben şüphesiz birincisini tercih etmekteyim; her halükarda, ikinci yaklaşımın 'görünümün gerçekliği' gibi bir şeyi de hesaba katması gerekli.)

Bizzat ifade sorununun da, şeylerin içinde hissedilip sonra dışavurumla ifade edildiği monadvari bir kap olarak özne anlayışıyla yakından bağlantılı olduğunu burada belirtmeliyiz. Ama şimdi üzerinde

durmamız gereken şey, ileri modernizmin kendine has bir stil anlayışıyla buna eşlik eden kollektif sanatsal veya siyasal bir öncü ya da avangarde ideallerinin, o daha eski sözde merkezli özne kavramının (veya deneyiminin) yanı- sıra ne ölçüde ayakta kalabildikleri ya da çöktükleridir.

Munch'un tablosu burada da bu problemli durum hakkında bize güçlü bir fikir sunuyor: İfadenin bireysel monad kategorisini gerektirdiğini ortaya koyuyor; ama bir yandan da, bireysel öznelliğini kendine yeterli bir alan ve kapalı bir alan olarak kurduğunda aynı zamanda kendini başka her şeye karşı kapatmış ve monadın durgun yalnızlığına diri diri gömülmeye, çıkışsız bir hapishane hücresine mahkum etmiş olacağı yolundaki kasvetli paradoksu dramatize ederek, bu önkoşul için ödenmesi gereken ağır bedeli gösteriyor.

Postmodernizm muhtemelen bu ikileme son verecektir, nitekim bunun yerine başka bir ikilemi yerleştirmiş bulunmaktadır. Burjuva ego veya monadın sonu, kuşkusuz bu egonun psikopatolojilerinin de sonunu getirir (burada genel olarak hislerin sönmesi diye adlandırdığım durum). Ama bu daha başka pek çok şeyin de sonu -örneğin, eşsiz ve kişisel anlamında üslubun sonu, kendine has bireysel fırça darbesinin (mekanik reprodüksiyonun gelişen öncelliğinde simgelenen) sonu- demektir. İfadeye, his ve duygulara gelince, çağdaş toplumda merkezli öznenin eski anomisinden kurtulmak aynı zamanda, yalnızca kaygıdan değil, artık hissetmeyle uğraşacak bir benlik kalmadığına göre, her çeşit histen kurtulmak anlamına gelebilir, burada kastedilen, postmodern çağın kültürel ürünlerinin histen tamamen mahrum olduğu değil, daha ziyade bu hislerin -'yoğunluklar' diye adlandırılması daha iyi ve daha doğru olacak- artık boşlukta asılı ve gayrişahsi olduğu ve makalenin sonunda tekrar ele almaya çalışacağım tuhaf bir aşırı-coşkunun egemenliği altında bulunduğudur.

Hislerin sönmesi, edebi eleştirinin daha dar bağlamında, (eserlerin kendileriyle olduğu kadar ileri modernizmle de bağlantılı tam bir edebi eleştiri kategorisi olarak görülmesi gereken) büyük ileri modernist zaman ve zamansallık temalarının, durée [süre] ve hafızanın hüzünlü sırlarının sönmesinde de anlatılabilirdi. Ne var ki, bugün artzamanlıdan ziyade eşzamanlıda yaşadığımızı defalarca duymuş bulunuyoruz ve sanırım artık gündelik hayatımıza, ruhsal deneyimlerimize, kültürel dilimize bir önceki ileri modernizm döneminde olduğu gibi zaman kategorilerinin değil

de mekan kategorilerinin egemen olduğu en azından ampirik olarak savunulabilir.

II. Postmodern ve Geçmiş

Pastiche Parodiyi Gölgeliyor

Bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün *pastiche* diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı doğurmakta. Bizim Thomas Mann'a *(Doktor Faustus)* borçlu olduğumuz, onun da Adorno'nun müzikte denemeciliğin iki gelişmiş yolu (Schoenberg'in yenilikçi *planification* 'ıyla Stravinsky'nin irrasyonel eklektisizmi) hakkındaki büyük eserinden aldığı bu kavram, daha kolay kabul edilen parodi fikrinden kesinlikle ayrı tutulmalıdır.

Kuşkusuz, parodi modernlerin kendilerine has tuhaflıklarında ve 'taklit edilmez' üsluplarında verimli bir gelişme ortamı bulmuştu: nefes nefese ulaçlarıyla Faulknervari uzun cümle, dikbaşlı bir lehçeciliğin yer yer kesintiye uğrattığı Lawrencevari doğa imgeleri, Wallacle Stevens'ın konuşmanın isim-dışı bölümlerini ısrarla biriktirmesi ('gibinin girift kaçamakları') Mahler'de yüksek orkestral duygudan köy akordeon duyarlılığına sarsıcı ama nihayet öngörülebilir geçişler, Heidegger'in yanlış etimolojiyi bir 'ispat' biçimi olarak düşünceli-ağırbaşlı bir şekilde uygulaması... Tüm bunların, 'karakteristik' olduğu dikkat çekiyor: tantanalı bir şekilde normdan sapıyorlar, ama sonra bu norm, bazen de dostça, kendini onların bilinçli ekzantrikliklerini sistematik olarak taklit etmek yoluyla yeniden kabul ettiriyor.

Ancak, nicelikten niteliğe diyalektik sıçramada, modern edebiyatın bir patlamayla bir sürü belirgin kişisel üslup ve maniyerizme ayrışmasını, sosyal yaşamın artık bizzat normun gölgelendiği -giderek çeşit çeşit kişisel konuşma tarzlarından yalnızca biri haline gelen (esperanto ve Temel İngilizce yaratıcılarının ütopik umutlarının çok dışında) nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşmasına indirgendiği- Linguistik parçalanması izlemiştir. Böylece, modernist üsluplar postmodernist kodlar haline gelir. Ve mikro- politika problemi, bugün toplumsal kodların gerek profesyonel ve disipliner jargonlar, gerekse kültür, cins, ırk, din ve sınıf fraksiyonları

üyeliğini onaylayan [doğrulayan] etiketler halinde inanılmaz artışının aynı zamanda siyasal bir olgu olduğunu yeterince ortaya koymaktadır. Vaktiyle, bir hakim sınıfın fikirleri burjuva toplumunun baskın (ya da egemen) ideolojisini oluşturuyordu, bugünse ileri kapitalist ülkeler normsuz, üslupçu ve uçarı bir heterojenitenin alanı durumundalar. Tanımadığımız efendiler yaşamımızı sınırlayan iktisadi stratejileri etkilemeye hâlâ devam ediyorlar, ama artık kendi konuşmalarını empoze etme ihtiyacını duymuyorlar (ya da bunu başaramıyorlar) ve geç kapitalist dünyanın okuryazarlık-ötesiliği yalnız herhangi bir büyük kollektif proje bulunmamasını değil, artık eski ulusal dilin de ele geçirilmez olmasını yansıtıyor.

Bu durumda parodi işsiz kalmaktadır; ömrünü tamamlamış ve o garip yeni şey, *pastiche*, yavaş yavaş onun yerini almaya başlamıştır. Parodi gibi *pastiche* de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaya dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hâlâ mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani *pastiche* boş parodi, gözleri kör bir heykeldir: Wayne Booth'un 18. yüzyılın 'sağlam ironisi' diye adlandırdığı şey karşısında, o diğer ilginç ve tarihsel açıdan özgün modern olgu -bir tür boş ironi uygulaması- ne idiyse, *pastiche* de parodi için odur.

Dolayısıyla, Adorno'nun kehanetvari teşhisi olumsuz bir şekilde de olsa gerçekleşmiş görünüyor. Postmodern kültürel üretimin gerçek öncüsü (tamamlanmış sistemin kısırlığını daha baştan sezmiş olarak) Schoenberg değil, Stravinsky'dir. Çünkü, ileri modernist -kendi parmak izleriniz kadar eşsiz ve karıştırılamaz, (ilk dönemindeki Roland Barthes'a göre üslupçu icat ve yeniliğin bizzat kaynağı olan) kendi gövdeniz kadar karşılaştırma kabul etmez- üslup ideolojisinin çökmesinden itibaren, kültür üreticilerinin başvurabilecekleri yegane yer, 'geçmiş'tir: ölü üslupların taklidi; artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığlıyla konuşma.

'Tarihselcilik' Tarihi Örtüyor

Bu durum elbette, mimarlık tarihçilerinin 'tarihselcilik' diye adlandırdığı olguyu, yani geçmişin tüm üsluplarının rastgele yağmalanmasını, tesadüfi

üslupçu örtük-gönderme oyununu, ve genelde Henri Lefebvre'in 'neo'-nun giderek artan öncelliği diye adlandırdığı şeyi belirlemekte. Ne var ki, *pastiche'in* bu her yerde mevcutluğu (tüm tutkulardan arınmış olmaması gibi) belirli bir mizaha veya en azından iptilaya -sırf kendi kendisinin imgelerine dönüşmüş bir dünyaya ve sözde- olaylarla 'seyirlikler'e (Sitüasyonistlerin terimi) duyulan, tarihsel ağdan özgün, tüketici bir iştihaya- hiç yer tanımıyor sayılmaz. Plato'nun 'benzeşim' -hiçbir zaman bir aslı bulunmamış olan özdeş kopya- kavramını belki de sırf bu tür nesneler için kullanmalıyız. Ve nitekim benzeşim kültürü, değişim değerinin kullanım değerini hafızalardan bile silecek ölçüde genelleşmiş olduğu bir toplumda, Guy Debord'un olağanüstü değişiyle, imgenin meta şeyleşmesinin son biçimi haline geldiği (*Seyirlik Toplum)* bir toplumda hayat bulmaktadır.

Artık, benzeşimin yeni mekansal mantığının bir zamanların tarihsel zamanı üzerinde belirleyici bir etki göstermesi beklenebilir.

Böylece geçmişin kendisi uyarlanmaktadır: Vaktiyle Lukacs'ın tanımladığı biçimiyle tarihsel romanda, burjuvazinin kollektif projesinin organik soykütüğü -ve bugün de, bir E. P. Thompson veya Amerikan 'sözlü tarih'inin aklayıcı tarihyazımı açısından, meçhul ve susturulmuş ölü kuşakların kurtarılması açısından, kollektif geleceğimizin hayati bir yeni-den-yönlendirilmesi için vazgeçilmez retrospektif boyut- olan şey, artık kendisi de dev bir imge koleksiyonu, kalabalık bir fotoğrafik benzeşim haline gelmiştir. Guy Debord'un güçlü sloganı, şimdi, tarihsellikten tamamen mahrum ve kendi farazi tarihi de bir dizi tozlu seyirlikten ibaret olan bu toplumun 'tarihöncesi' için daha da fazla geçerlilik taşımaktadır. Poststrüktüralist linguistik teoriye gayet uygun bir şekilde, 'gönderme yapılan' olarak geçmiş, yavaş yavaş gündemden düşer ve sonunda, arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak, tamamen silinir.

Nostalji Akımı

Ama bu sürecin umursamazlık içinde geliştiği düşünülmemelidir; tam tersine, fotoğrafik imge iptilasının günümüzde kayda değer ölçüde yoğunlaşması, her yerde mevcut, her şeye aç ve neredeyse libidinal bir tarihselcili- ğin elle tutulur bir semptomunu oluşturmakta. Mimarlar bu

(son derece çok anlamlı) sözcüğü, geçmişin tüm mimari üsluplarını aklına estiği gibi, il- kelsizce ama zevkle yağmalayıp aşırı-uyarıcı kümelenmeler halinde bir araya getiren postmoderen mimarinin tasasız eklektisizmi için kullanıyorlar. (Özellikle, yalnızca estetik alanında yeniden kavuşulabilecek bir geçmişe duyulan, gerçek anlamıyla modernist nostaljinin sızısıyla karşılaştırıldığında) bu tür bir heves için nostalji pek de uygun bir kelime gibi gelmiyor, ama dikkatimizi ticari sanatta ve zevkte bu sürecin kültürel olarak çok daha genelleşmiş bir tezahürüne yöneltmemizi sağlıyor: sözde ‘nostalji filmi’ (ya da Fransızların deyimiyle, ‘la mode rétro’).

Bu filmler *pastiche* meselesini bütünüyle yeniden inşa etmekte ve kayıp bir geçmişi ele geçirme yolundaki umutsuz çabanın artık moda değişiminin demir yasasından ve ortaya çıkmakta olan ‘kuşak’ ideolojisinden süzüldüğü, kollektif ve toplumsal bir düzeye aktarmaktalar. George Lucas’ın *American Graffiti* (1973) filmi, onu izleyen pek çok filmin de denediği gibi Eisenhower çağının artık büyüleyici bir şey haline gelmiş olan kayıp gerçekliğini yeniden ele geçirmeyi hedeflemişti: insana, en azından Amerikalılar için, arzunun ayrıcalıklı kayıp nesnesi hâlâ 1950’lermiş gibi geliyor; yalnızca *Pax Americana’nın* istikrar ve refahından değil, aynı zamanda da henüz ortaya çıkmış rock-and-roll ve gençlik çetelerinin karşıt-kültürel dürtülerinin o ilk naif masumluğundan dolayı (o halde, bunların yok olup gitmesi karşısında aynı dönemde yazılmış ağıt da Coppola’nın *Siyam Balığı’dır,* ama çelişik bir biçimde, filmin kendisi gerçek ‘nostalji filmi’ üslubundadır). Bu ilk başarılı adımla başka kuşakların dönemleri de estetik kolonizasyona açılmış olur: Örneğin Polanski’nin *Chinatown*'ı ve Bertoluc- ci’nin *Konformist'*inde sırasıyla Amerikan ve İtalyan 1930’larının üslupçu kucaklanışı. Daha da ilginci ve şaibelisi ise, bu yeni söylem aracılığıyla ya kendi günümüzü ve yakın geçmişimizi, ya da bireysel varoluş hafızasına dahil olmayan daha uzak bir geçmişi kuşatma yolundaki nihai çabalardır.

Bu nihai hedefler -toplumsal, tarihsel ve varoluşsal bugünümüzle, ‘gönderme yapılan’ olarak geçmiş- karşısında, postmodernist ‘nostalji’ sanat dilinin gerçek tarihselcilikle uyuşmazlılğı apaçık ortaya çıkmakta. Ne var ki, gerilim bu modeli karmaşık ve ilginç bir yeni formel yaratıcılığa iter: nostalji filmi hiç bir zaman tarihsel içeriğin modası geçmiş ‘tem- sil’i meselesi olmamıştır; ‘geçmiş’e üslupçu

çağrışım yoluyla görüntünün cilalı nitelikleriyle ‘geçmişlik’i, modaya atıflarla da ‘1930’luk’ veya ‘1950’lik’i vererek yaklaşır (ve böylece, çağrışımı hayali ve stereotipik kavramların sağlanması -örneğin Disney-EPCOTvari bir Çin ‘kavram’ı olarak ‘Sinite’- diye gören Barthes’ın *Mitolojilerdeki* önerilerine uymuş olur.

Şimdiki zamanın nostalji akımı tarafından anlamsızca sömürgeleştirilmesi, James M. Cain’in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar ının* Miami yakınlarındaki çağdaş bir Florida kasabasında geçen, uzak bir refah toplumunun yeniden-yapımı Lawrence Kazdan’ın zarif filmi *Body Heat*’te de gözlemlenebilir. Ne var ki ‘yeniden-yapım’ sözcüğü artık çağdışıdır; o kadar ki, hem romanın hem de bu romandan yapılmış başka versiyonların, daha eski filmlerin varlığından haberdar oluşumuz, şimdiki filmin yapısının asli ve ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır: Yani şimdi estetik etkinin bilinçli, içsel bir özelliği olarak ve estetik üsluplar tarihinin ‘gerçek’ tarihin yerini almış olduğu yeni bir ‘geçmişlik’ ve sözde-tarihsel derinlik çağrışımını işleten etken olarak, ‘metinlerarasılık’ noktasındayız.

Fakat tüm bir estetik imler ordusu, daha ilk dakikadan itibaren, çağdaş olduğu bildirilen imgeyi zamansal olarak bizden uzaklaştırmaya başlar: örneğin tanıtma yazılarının *artdeco* yazılışı seyirciyi derhal uygun ‘nostaljik’ karşılama biçimine programlamaya yarar *(artdeco* alıntılar çağdaş mimaride de, mesela Toronto’nun dikkate değer Eaton Centre’ındaki gibi, aynı işlevi görmektedir). Bu arada, bizzat star sistemi kurumlarına yapılan karmaşık (ama tamamen formel) göndermelerle, biraz farklı bir başka çağrışımlar oyunu harekete geçirilmiştir. Baş oyuncu William Hurt, statüsü bir önceki Steve McQueen ya da Jack Nicholson (hatta, daha belirsizce, Brando) gibi erkek süperstarlar kuşağından, ve hele star kuramlarının evrimindeki daha eski anlardan belirgin ölçüde farklı yeni bir film ‘yıldızları’ kuşağının üyesidir. Hemen önceki kuşak, çeşitli rolleri, gayet iyi bilinen ve genellikle isyanı ve non-konformizmi çağrıştıran ‘perde arkası’ kişilikleri üzerinden, ve aracılığıyla, canlandırırdı. Bu en yeni başrol oyuncuları kuşağıysa (başta cinsellik olmak üzere) yıldızlığın geleneksel işlevlerini hâlâ sürdürüyorlar, ancak eski anlamıyla ‘kişilik’ten eser bile yok ve şimdi bu yıldızlık (Hurt gibi aktörlerde, eski Brando veya Olivier virtüözite- sinden çok farklı da olsa, virtüözlük boyutlarına ulaşan) karakter oyunculuğunun isimsizliğinden birşeyler taşımakta. Ne var ki star kurumundaki bu ‘öznenin ölümü’, çok

daha eski rollere -burada Clark Gable'la ilintili olanlara- tarihsel göndermeler oyununa olanak yaratıyor; böylece oyunculuğun bizzat üslubu, bir geçmiş 'çağrıştırıcısı' işlevi kazanabiliyor.

Son olarak, filmin geçtiği yer, stratejik bir şekilde ve büyük maharetle, normalde çokuluslu dönem Birleşik Devletler'inin çağdaşlığını yansıtan işaretlerin çoğundan kaçınacak biçimde ayarlanmış: (eski binaların arazi spekülatörlerince yıkılması anlatının anahtar bölümlerinden birini oluşturmakla birlikte,) kasaba dekoru kameraya 1970 ve 80'lerin çok katlı manzarasından kaçınma olanağı vermektedir; öte yandan, günümüzün nesneler dünyası -araç gereçler, hatta modelleriyle görüntünün zamanını derhal açığa vuracak olan otomobiller- özenle dışarıda bırakılmıştır. Dolayısıyla, filimdeki herşey, resmen bildirilen çağdaşlığını bulanıklaştırmak ve anlatıyı sanki ebedi bir Otuzlar döneminde, gerçek tarihsel zamanın ötesinde geçiyormuş gibi almanızı sağlamak için elbirliği etmektedir. Şimdiki zamana benzeşimin sanat dili ya da stereotipik geçmişin *pastiche'i* aracılığıyla yaklaşılması, bugünkü gerçekliğe ve bugünkü tarihin açıklığına cilalı bir serabın -büyüsünü ve mesafesini getirir. Ama bu göz boyayıcı yeni estetik akımın kendisi de, tarihselliğimizin, tarih'i aktif bir şekilde yaşama imkanımızın kayboluşunun süslü bir semptomu olarak ortaya çıkmıştır: Dolayısıyla, şimdiki zamanın bu garip gizlenişini kendi formel gücüyle başardığı söylenemez; yalnızca, bu iç çelişkiler aracılığıyla, kendi güncel deneyimimizin temsillerini giderek üretemez hale gelmiş göründüğümüz bu durumun muazzam boyutlarını ortaya sermektedir.

'Gerçek Tarih'in Kaderi

'Gerçek Tarih'e -nasıl tanımlanırsa tanımlansın, bir zamanların tarihsel romanının geleneksel nesnesine- gelince, şimdi o eski biçim ve vasıtaya geri dönüp, postmodern kaderini halen Birleşik Devletler'de ürün veren birkaç ciddi ve yaratıcı sol romancıdan birinin eserlerinden okumak daha aydınlatıcı olacak. Kitapları daha geleneksel anlamda tarihle beslenen ve görüldüğü kadarıyla Amerikan tarihsel 'destan'ının çeşitli kuşaksal anlarını konu alan E. L. Doctorow'un *Ragtime'ı* kendisini asrın ilk yirmi yılının bir panaroması olarak sunmuştur; en yeni kitabı *Loon Lake* 30'ları ve Büyük Bunalım'ı ele alır; *The Book of Daniel'se* Eski Sol ve Yeni Sol'un, 30'lar ve

40’lar komünizmiyle 60’lı yıllar radikalizminin iki büyük ânını önümüze getirmektedir (hatta eski *Western’*inin bile bu şemaya uyduğu ve daha zor anlaşılır ve formel açıdan tutuk bir şekilde ondokuzuncu yüzyılın sonlarında hududun sona erişini anlattığı söylenebilir.)

The Book of Daniel bu üç büyük tarihsel roman arasında okuyucunun ve yazarın bugünüyle eserin konusunu oluşturan eski tarihsel gerçeklik arasında açık bir anlatı bağı kuran tek kitap değil; *Loon Lake'*in (burada anlatmayacağım) şaşırtıcı son sayfası da çok değişik bir yoldan gerçekleştirir bunu; ve ilginçtir, *Ragtime’ın* ilk versiyonunun birinci cümlesi bizi açıkça kendi günümüze, yazarın New York New Rochelle’deki evine yerleştirmekte, sonra ev birdenbire 1900’lerdeki kendi (hayali) geçmişinin sahnesi haline gelmektedir. Yayınlanan metinde bu ayrıntıya yer verilmemiş, böylece roman simgesel olarak bağlarını kaybedip bizimle ilişkisi gerçekten de müphem olan yeni bir geçmiş tarihsel zaman dünyasında serbestçe sürüklenmeye başlamıştır. Ama bu jestin otantikliği, okul kitaplarından öğrendiğimiz Amerikan tarihiyle gazetelerin ve kendi gündelik hayatımızın çokuluslu, çok katlı, stagflasyon halindeki kent yaşantısı arasında artık görünürde hiçbir organik ilişki bulunmadığı şeklindeki aşikar varoluşsal gerçekten de anlaşılabilir.

Ne var ki, bir tarihsellik bunalımı bu metin içinde pek çok diğer tuhaf formel özellikte kendini açığa vurmaktadır. Bildirilen konu, Birinci Dünya Savaşı öncesi radikal ve işçi-sınıfı siyasetinden (büyük grevler) 1920’lerin teknolojik icat ve yeni meta üretimine (Holywood’un ve meta olarak imgenin yükselişi) geçiştir: Kleist’m *Michael Kohlhaas’ının* arada yer alan versiyonu, siyah başkişinin isyanını anlatan o garip ve trajik bölümde bu süreçle ilişkili bir an olarak görülebilir. Ancak, beni ilgilendiren bu merkezsiz anlatının tematik bütünlüğü üzerine bir hipotez değil; tam tersine, bu romanın empoze ettiği okuma tarzının, metnin üzerinde havada asılı duran, ama cümleleri okuyuşumuza entegre edilemeyen o bildirilmiş ‘konuları’ yakalayıp tema haline getirmemizi nasıl imkansız kıldığı. Roman bu anlamda yalnızca yoruma gelmemekle kalmıyor, resmen ve sistematik olarak, sürekli gösterip çektiği daha eski bir toplumsal ve tarihsel yorum türünü safdışı bırakacak şekilde örgütlenmiş bulunuyor. Yorumlamanın teorik eleştiri ve reddinin poststrüktüralist teorinin temel bileşenlerinden biri olduğunu hatırlayacak olursak,

Doctorow'un bu gerilimi, bu çelişkiyi cümlelerinin akışına bir şekilde bilerek dahil etmiş olduğu sonucuna varmamak kolay değil.

Bilindiği gibi, kitap -Teddy Roosevelt'den Emma Goldman'e, Harry K. Thaw ile Sandford White'dan J. Pierpont Morgan ve Henry Ford'a kadar- gerçek tarihi figürlerle dolup taşıyor; özellikle -basitçe Baba, Anne, Ağabey, v.b. diye isimlendirilmiş kurgusal [fictif] bir aileyle ilişki içinde olan- Houdini'nin çok daha merkezi bir rolü var. Kuşkusuz, ta Scott'dan itibaren bütün tarihsel romanlar, şu ya da bu şekilde, genellikle hakim ulusal geleneğin kimbilir ne tür bir meşrulaştırma amacıyla şekillendirmiş olduğu okul tarih kitaplarından edinilmiş eski tarihsel bilginin harekete geçirilmesini içerir, ve buradan yola çıkarak mesela Sahte Veliaht hakkında zaten 'bildiklerimiz'le onun romanın sayfalarında somutlaşan kişiliği arasında anlatısal bir diyalektik oluştururlar. Ancak, Doctorow'un yöntemi bundan çok daha aşırı görünmekte; ve bence, her iki tip karakterin -tarihi isimlerle büyük harf aile rollerinin- adlandırılışı, güçlü ve sistemli bir şekilde, bu karakterleri şeyleştirme ve temsillerini baştan mevcut olan bilgi ya da *doxa*'ya başvurmaksızın almamızı imkansız kılma işlevi görüyor. Bu da metne olağandışı bir *deja vu* hissi ve okuyucunun sahip olduğu herhangi bir somut tarihyazımsal formasyondan ziyade Freud'un 'Acaip'indeki 'hastalanmışın dönüşü'ne bağlanması daha yerinde olurmuş gibi görünen tuhaf bir tanıdıklık katıyor.

Radikal Geçmişin Yitirilmesi

Bu arada, bütün bunların cereyan ettiği cümlelerin kendi özgüllükleri var; bu da, modernlerin kişisel bir üsluba verdikleri önemle, artık katiyen kişisel olmayan ve daha ziyade Barthes'ın ta vaktiyle 'beyaz yazı' diye adlandırmış olduğu şeyle akrabalık gösteren bu yeni tür linguistik icadı daha somut bir şekilde birbirinden ayırabilmemizi sağlayacak. Elimizdeki romanda, Doctorow kendi kendisini katı bir seçme ilkesiyle bağlamış, öyle ki, içeriye yalnızca (ağırlıklı olarak 'olmak' fiiliyle harekete geçirilen) basit beyan cümleleri kabul ediliyor. Ne var ki, bunun yarattığı etki çocuk edebiyatının aşağıdan alan basitliği ve sembolik özeni değil de, daha rahatsız edici bir şeye, Amerikan İngilizcesinin yeraltından -gerçi eseri oluşturan dilbilgisi açısından mükemmel cümlelerin hiçbirinden ampirik olarak saptanamayacak- derin bir tahribata uğradığı hisssidir. Fakat, daha

gözle görülür başka bazı teknik ‘icatlar’, *Ragtime*’ın dilinde neler olup bittiğine bir ipucu sağlayabilir: örneğin Camus’nün *Yabancı’sının* karakteristik etkilerinden pek çoğunun, yazarın Fransızcada anlatımda, kullanılması daha normal olan diğer geçmiş zamanlar yerine roman boyunca *passe composé* zamanını kullanmaktaki kararlılığından kaynaklandığı gayet iyi bilinmektedir. Bence burada da o türden bir şey geçerli *gibi* görünüyor (inanılmazlığı aşikar olan bu sava bundan daha ısrarlı bir şekilde bağlanacak değilim): yani, *sanki* Doctorow İngilizcede bulunmayan bir fiil geçmiş zamanın, -Emile Benveniste’in ortaya koyduğu gibi, ‘tamamlayıcı’ hareketi, olayları anlatımın şimdiki zamanında ayırmaya, zaman ve eylem akışını herhangi bir mevcut durumdan (hatta hikaye anlatma eyleminden bile) kopuk vaziyetteki bir sürü bitmiş, tamamlanmış ve yalıtılmış noktasal olay, nesneye dönüştürmeye yarayan- Fransızca geçmiş zaman kipinin [passé simple] etkisini veya eşdeğerini kendi dilinde yaratmak üzere sistematik bir çabaya girmiştir.

E. L. Doctorow Amerikan radikal geçmişinin ortadan kaybolmasının, Amerikan radikal geleneğindeki eski gelenek ve anların bastırılmasının epik şairidir: Sola yakınlık duyan hiç kimse bu çok güzel romanları okuyup da keskin bir keder duymamazlık edemez, ki bu da bugünkü siyasal ikilemlerimiz karşısında otantik bir tepkidir. Kültürel açıdan ilginç olansa, Doctorow’un bu büyük temayı formel olarak ifade etmek (çünkü konusu tam da içeriğin silinmesidir) ve bunun da ötesinde, eserini ikileminin damgasını ve semptomunu oluşturan postmodern kültürel mantığın ta kendisiyle işlemek zorunda kalmasıdır. *Loon Lake* (bilhassa Dos Pas- sos’u yeniden icadında) *pastiche*’i çok aşikar bir şekilde kullanır; ama tarihsel ‘gönderme yapılan’ın ortadan kaybolmasının meydana getirdiği estetik durumun en alışılmamış ve baş döndürücü anıtı gene de *Ragtime*’dır. Bu tarihsel roman artık tarihsel geçmişi temsil etmek üzere yola çıkamaz, yalnızca bizim (böylece derhal ‘pop tarih’ haline gelen) o geçmiş halandaki fikir ve stereotiplerimizi ‘temsil’ edebilir. Böylelikle kültürel tarih, artık eski monadik özneye değil, daha ziyade değeri düşmüş kollektif bir ‘nesnel ruh’a ait olan zihinsel bir mekana sürülmüştür; artık farazi bir gerçek dünyaya, bir zamanlar kendisi de bir şimdiki zaman olmuş geçmiş tarihin yeniden inşasına doğrudan doğruya bakamaz; Plato’nun mağarası gibi, kendi sınırlayıcı duvarları üzerinde bizim o geçmişe ilişkin zihinsel imgelerimizi çizmek zorundadır. Dolayısıyla, burada en ufak bir realizm

kaldıysa, bu da bu sınırlanmışlığı kavramanın, ve kendi pop imgelerimiz ve benzeşenlerimiz aracılığıyla -sonsuza kadar erişemeyeceğimiz- Tarih'i aramaya mahkum bulunduğumuz yeni ve özgün bir tarihsel durumun yavaş yavaş farkına varmanın şokundan kaynaklanması hedeflenen bir 'realizm'dir.

III. İmleyici Zincirinin Kopması

Tarihsellikteki kriz şimdi, yeni bir şekilde, postmodern enerji alanında genelde zamansal örgütlenme meselesine ve hatta giderek artan ölçüde mekanın ve mekansal mantığın egemenliği altında bulunan bir kültürde zaman, zamansallık ve dizimselin [syntagmatic] alabileceği biçim sorusuna geri dönmeyi gerektiriyor. Nitekim, eğer özne ön- ve ard- gerilimlerini çok katlı zamansalda aktif bir şekilde yayma ve geçmişiyle geleceğini tutarlı bir yaşantı halinde örgütleme gücünü kaybetmişse, böyle bir öznenin kültürel üretimlerinin 'parça yığınları'ndan, ve rastgele heterojenin, parçalının, şans eserinin pratiğinden gayrı bir sonuç vermesi pek mümkün görünmüyor. Ne var ki, bunlar tam da postmodernist kültürel üretimin tahlilinde (ve yandaşları tarafından, savunulmasında) kullanılan ayrıcalıklı terimlerden birkaçıdır. Ama gene de olumsuz sıfatlardır bunlar; daha tözel formülasyonlar metinsellik, *écriture*, ya da şizofrenik yazı gibi isimler taşırlar; şimdi de bunlara kısaca bir göz atmalıyız.

Burada Lacan'ın şizofreni tanımını yararlı buluyorum: Klinik açıdan doğruluk derecesini ölçmüş olduğumdan değil, özellikle -teşhisten ziyade tanım olarak- anlamlı bir estetik model getirdiğini düşündüğüm için. (Kuşkusuz, en önemli postmodernist sanatçılardan herhangi birinin -Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Micheál Snow, Warhol, hatta Beckett'in- klinik anlamda şizofren oldukları gibi bir düşüncem yok.) Mesela, bu çalışmanın havasını ve metodolijisini radikal bir şekilde farklı kılmaya çalıştığını Christopher Lasch'm etkili *The Culture of Narcissism*'i türünden kültür eleştirilerindeki gibi, toplumumuzun ve onun sanatının bir çeşit kültür-ve-kişilik analizi de değil: öyle sanıyorum ki, toplumsal sistemimiz hakkında söylenmesi gereken tatsız şeyler, psikolojik kategoriler aracılığıyla bulabileceğimiz sözlerin sınırını kat kat aşar.

Çok kısaca, Lacon şizofreniyi imleyici zincirinde, yani bir ifade veya anlamı oluşturan birbirine bağlı dizimsel [syntagmatic] imleyenler

dizisinde bir kopma olarak tanımlar. Bu durumun, Lacan'ın Oedipal rekabeti annenin ilgisini kazanmak için sizinle rekabet eden biyolojik bireyden ziyade, kendi deyimiyle Baba'nın Adı -artık linguistik bir işlev olarak ele alınan baba otoritesi- terimleriyle tanımlayarak dile geçirdiği ailevi veya daha ortodoks psikoanalitik arka planını atlamak zorundayım. -Lacan'ın imleyici zinciri kavramının vazgeçilmez önkoşuluysa, Saussureyen yapısalcılığın temel ilkelerinden -ve büyük keşiflerinden- biri, yani anlamın imleyenle imlenen arasında, dilin maddiliğiyle, bir kelime veya isimle, onun gönderme yaptığı şey ya da kavram arasında birebir ilişki olmadığı önermesidir. Bu yeni görüşte, anlam imleyen'den imlenen'e hareketten doğar: bizim genel olarak imlenen diye adlandırdığınız şey -bir ifadenin anlamı ya da kavramsal içeriği- şimdi daha ziyade bir anlam-etkisi, imleyenlerin kendi aralarındaki ilişkiden doğan ve dışa vurulan nesnel anlam serabı olarak görülmektedir. İmleyenler arası ilişki koptuğunda, imleyici zincirin halkaları kırıldığında, ayrık ve ilişkisiz imleyenler yığını halinde şizofreniyle karşılaşırız. Bu tür linguistik bozuklukla şizofrenin ruhu arasındaki bağıntı, ikili bir önerme aracılığıyla kavranabilir: birincisi, şahsi kimliğin kendisi geçmiş ve geleceğin, önümdeki şimdiki zaman ile (belirli bir) zamansal birleşmesinin eseridir; ve İkincisi, bu tür aktif zamansal birleşmenin kendisi de, zaman içindeki yorumsama çemberinde ilerleyen dilin, ya da, daha iyisi, cümlenin, bir fonksiyonudur. Eğer cümlenin geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini birleştiremiyorsak, aynı şekilde kendi biyografik yaşantımızın ya da ruhsal yaşamımızın geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir.

O halde, imleyici zincirinin kopmasıyla, şizofren salt maddi İmleyenler, veya başka bir deyişle, zaman içinde saf ve ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar yaşantısına indirgenir. Böyle bir durumun estetik ya da kültürel sonuçlara birazdan eğileceğiz; önce bunun nasıl bir his olduğunu görelim:

"Olduğu günü çok iyi hatırlıyorum. Taşrada kalıyorduk, ben de bazen yaptığım gibi kendi başıma yürüyüşe çıkmıştım. Birdenbire, okulun önünden geçerken, Almanca bir şarkı duydum, çocuklar müzik dersi yapıyordu. Dinlemek için durdum, ve o anda garip bir duyguya kapıldım, tahlil etmesi güç ama sonradan çok iyi tanıyacağım bir şeye -ürpertici bir ger- çekdışılık hissine- yakın bir duygu. Sanki artık okulu

tanıyamıyordum, bir kışla kadar büyümüş; çocuklar tutukluydu, şarkı söylemek zorundalardı. Sanki okulla çocukların şarkısı dünyadan ayrılmıştı. O sırada gözüme sınırlarını göremediğim bir buğday tarlası çarptı. Güneşte ışıl ışıl yanan o sarı genişlik düzgün taş okul-kışlada mahpus çocukların şarkısıyla birleşince beni öyle bir endişeye sürükledi ki hıçkırıklara boğuldum. Eve, bahçemize koştum, 'şeylerin çoğunlukla oldukları gibi görünmelerini sağlama', yani gerçekliğe dönme oyununa başladım. Daha sonraki gerçekdışılık hislerinin hepsinde mevcut olan o sınırlanamaz genişlik, parlak ışık ve maddi şeylerin cilalanmışlığı, düzgünlüğü unsurlarının ilk ortaya çıkışıydı bu." **(Marguerite Sechehayye, *Şizofren Bir Kızın Güncesi.)***

Elimizdeki bağlamda, bu yaşantı şunları akla getirmekte: Birincisi, zamansallığın parçalanması zamanın bu ânını onu odaklayabilecek ve bir uygulama [praxis] mekanı haline getirebilecek bütün faaliyet ve amaçlılıklardan birdenbire azat ediyor; böylece tecrit olan bu an özneyi birden tanımlanamaz bir canlılıkla, gerçekten baş döndürücü bir algı maddiliğiyle kendi girdabına çekiyor, ki bu da yalıtılmış haldeki maddi -ya da, daha iyisi, harfi- imleyen'in gücünü etkili bir şekilde dramatize ediyor. Artmış bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkan dünyanın bu anı veya maddi imleyen, burada endişe ve gerçekliğin kaybı gibi olumsuz terimlerle anlatılan, ama pekala çoşku, uçma, sarhoşluk veya sanrı kökenli [hallucinogenic] yoğunluk gibi olumlu terimlerle de hayal edebileceğimiz, esrarlı bir duygu yükü taşıyor.

'Çin'

Bu tür klinik tanımlar, metinsellikte veya şizofrenik sanatta olacakları, çarpıcı bir şekilde aydınlatmakta; ancak, kütürel metinde yalıtılmış İmleyen artık dünyanın gizemli bir hali ya da dilin anlaşılmaz ama gene de büyüleyici bir parçası değil, daha ziyade serbest yalıtım halinde bir cümleye benzeyen bir şeydir. Örneğin John Cage'in müziğinin yaşantılanmasını düşünün: (mesela hazırlanmış piyanodan) bir küme maddi sessin ardından öyle tahammül edilmez bir sessizlik gelir ki, yeni bir akorun duyulacağını tahayyül edemez, duyulacak olsa bile bir öncekini arada bir bağlantı kuracak kadar hatırlayamayacağınız hissine kapılırsınız. Başta eldeki cümlenin zaman içindeki önceliğinin onun etrafında yeniden

biçimlenmeye çalışan anlatı dokusunu acımasızca parçaladığı *Watt* olmak üzere, Beckett'in bazı hikayeleri de böyledir. Ama ben daha az kasvetli bir örnek, anlaşıldığı kadarıyla şizofrenik parçalanmayı temel estetik olarak benimsemiş olan -Dil Şiiri veya Yeni Cümle diye adlandırılan- bir grup ya da ekole bağlı genç bir San Fransisco'lu şairden bir metin seçtim.

Ç
İ
N

Güneşten sonraki üçüncü dünyada yaşıyoruz. Üç numarada.
Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor. / Bize saymayı öğreten insanlar çok nazik davrandılar. / Her zaman gitme zamanıdır.
/ Yağmur yağarsa, şemsiyen ya vardır ya yok. / Rüzgar şapkanı uçuruyor. / Güneş de doğar. / Keşke yıldızlar bizi birbirlerine tarif etmeseler; keşke bunu kendimiz yapsak. / Gölgenin önünden koş. / Hiç olmazsa on yılda bir göğü gösteren kızkardeş iyi bir kızkardeştir. / Manzara motorize. / Tren gittiği yere götürür seni. / Sular arasında köprüler. / Geniş beton düzlüklerde uçağa doğru başıbozuk yürüyen ahali. / Sen ortadan kaybolduğunda şapkanla ayakkabılarının neye benzeyeceğini unutma. / Havada yüzen sözcükler bile mavi gölge yapar. / Tadı güzelse yeriz. / Yapraklar düşüyor. Meseleleri izah et. / Lüzumlu şeyleri topla. / *Hey biliyor musun ?* Neyi? *Konuşmayı öğrendim.* Harika. / Kafası tamamlanmamış kişi gözyaşlarına boğuldu. / Düşerken, bebek ne yapabilirdi? Hiçbir şey. / Yat uyu. / Şortla harika görünüyorsun. Bayrak da harika görünüyor. / Herkes patlamalara bayıldı. / Uyanma vakti. / Ama rüyalara alışsan daha iyi.

Bob Perelman, *Primer,* This Press, Berkeley.

Bu ilginç fasılalar çalışması hakkında söylenebilecek çok şey var: en büyük paradokslardan biri de, burada bu bağlantısız cümleler arasından daha birleşik global bir anlamın yeniden doğması. Gerçekten de, garip ve gizli bir şekilde siyasal bir şiir olması ölçüsünde, Yeni Çin'in -dünya tarihinde bir benzeri olmayan- o bitmemiş büyük toplumsal tecrübesinin, iki süper-güç arasında 'üç numara'nın beklenmedik

doğuşunun, kollektif kaderleri üzerinde yeni bir kontrole sahip insanların ürettiği yepyeni ve diri bir nesneler dünyasının, ve herşeyden önce, yeni bir ‘tarih öznesi’ haline gelmiş olan ve feodalizmle emperyalizme tabi kaldıktan sonra yeniden, sanki ilk defa imişcesine, kendi sesiyle, kendisi için konuşan bir kollektivite olayının heyecanından birşeyler yakalıyor gibi.

Ama benim asıl göstermek istediğim, şizofrenik bağlantısızlık ya da *écriture* diye adlandırdığımız şeyin, kültürel bir üslup olarak genelleştiğinde, nasıl şizofreni gibi terimlerin aklımıza getirdiği marazi içerildi zorunlu bir ilişki göstermekten çıkıp, daha neşeli yoğunluklara, tam da eski endişe ve yabancılaşma duygularını yerinden ettiğini görmüş olduğumuz o aşırı coşkuya elverişli hale geldiği.

Örneğin Jean-Paul Sartre’ın anlattığı Flaubert’deki benzeri eğilimi düşünün: "Onun cümlesi" diyor Sartre, "nesnenin etrafını kuşatır, onu yakalar, hareketsiz bırakır ve belkemiğini kırar, onu sarar, taşa çevirir ve kendisiyle beraber nesnesini de dondurur. Kör, sağır, cansızdır, bir damla kanı yoktur; bir sonraki cümleden derin bir sessizlikle ayrılır; ebediyen boşluğa düşer ve kurbanını da o sonsuz düşüşe sürükler. Her gerçek, tanımlanır tanımlanmaz, envanterden düşer." *(Edebiyat Nedir?)*

Fakat bu yorum bana bilmeden düşülmüş jenealojik türden optik bir yanılsama (ya da fotoğrafik büyütme) gibi geliyor: Flaubert’in gerçek anlamıyla postmodernist bazı gizli veya tâbi özellikleri çağına aykırı olarak önplana çıkarılmış. Gene de, dönemselleştirme ile kültürel baskın ve tâbi öğelerin diyalektik yeniden inşası konusunda ilginç bir ders oluşturuyor. Çünkü Flaubert’de bu özellikler, Sartre’m *Family Idiot*’ında üçbin sayfa boyunca (giderek daha hoşgörülü bir şekilde) teşhir edilen tüm o yaşam öyküsünün ve uygulama (praxis) düşmanlığının semptom ve stratejileridir. Bu özellikler kendileri kültürel norm haline geldiklerinde, bütün bu olumsuz duygu formlarından sıyrılır ve daha değişik, daha dekoratif işlevler için elverişli olurlar.

Ama henüz Perelman’ın şiirinin yapısal sırlarını tamamen çözmüş değiliz, çünkü meğer şiirin Çin adıyla gönderme yapılan kavramla pek bir ilgisi yokmuş. Aslında yazar Çin Mahallesi’nde gezinirken karşılaştığı ve idyogramatik başlıklarını anlaşılmaz bulduğu (belki de, maddi bir imleyen olarak algıladığı demeliydik) bir fotoğraf kitabını anlatıyor. Yani sözkonusu şiirin cümleleri Perelman’ın o resimlere uygun

bulduğu başlıklar, gönderme yaptıklarıysa başka bir imge, başka bir namevcut metin; ve artık şiirin bütünlüğü dilinde değil, kendi dışında, başka ve namevcut bir kitabın bağlı bütünlüğünde yer alıyor. Burada, fotorealizmin dinamikleriyle çarpıcı bir paralellik görülüyor: fotorealizm de soyut estetiğinin uzun süren hegemonyasından sonra temsile ve tasvire geri dönüş gibi görünmüş, ama sonra onun nesnelerinin de 'gerçek dünyada' bulunmadığı, bu nesnelerin, şimdi artık imgelere dönüşmüş olan ve fotorealist resmin 'realizmi'nin artık benzeşimini oluşturduğu o gerçek dünyanın fotoğrafları olduğu açığa çıkmıştı.

Kolaj ve Radikal Farklılık

Fakat şizofreninin ve zamansal örgütlenmenin bu anlatımı farklı bir şekilde de örgütlenebilirdi; bu da bizi tekrar Heidegger'in yeryüzü ve dünya arasındaki boşluk ya da kopukluk kavramına getiriyor (ama onu dehşete sürükleyecek bir yaklaşımla). Gerçekten, postmodernist form deneyimini, paradoksal bir slogan gibi görüneceğini umduğum bir önermeyle tanımlamak istiyorum: 'Farklılık bağlantı kurar'. Macherey'den başlayarak, son zamanlardaki eleştirilerimiz, artık bütünlüklü veya organik olmayan, bağlantısız alt-sistemlerle, rastgele hammaddelerle ve her türden dürtüyle dolu bir tombala torbası ya da sandık odası niteliği gösteren sanat eserinin derin fasılalarım ve hetorojenitesini vurgulamakla uğraşmıştır. Başka bir deyişle, eski sanat eseri şimdi birleştirme yoluyla değil farklılaştırma yoluyla yorumlanan bir metin olarak ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, farklılık teorileri bağlantısızlığı genellikle o derece vurgulamaktadırlar ki, sözcükler ve cümleler dahil metnin tüm malzemeleri birbirleriyle aralarında yalnızca dışsal ayrılıklar bulunan bir dizi öğe halinde dağılıp rastgele bir atalete düşmektedir.

Oysa daha ilginç postmodernist eserlerde, farklılıklar kavramının kendisine de hak ettiği gerilimi yeniden kazandıran daha olumlu bir ilişki anlayışı sezilebilir. Farklılık yoluyla kurulan bu yeni ilişki tarzı kimi zamanlar başarıya ulaşmış yeni ve özgün bir düşünme ve algılama şekli olarak kendini gösterir; fakat çoğunlukla, -belki de artık böyle adlandırılmaması gereken- bilinçte o yeni mutasyonu elde etmek gibi

gerçekleştirmesi imkansız bir şart halindedir. Sanırım bu yeni düşünme ilişkileri tarzının en çarpıcı amblemini Nam June Paik'in yığılı ya da dağınık televizyon ekranlarıyla ürettiği eserler oluşturmaktadır: bu eserlerde, gür otlar arasında sağa sola yerleştirilmiş olan veya meçhul yeni video yıldızlarına özgü bir tavandan bize göz kırpan ekranlarda, önceden düzenlenmiş imge serileri ya da çemberleri, çeşitli ekranlarda eşzamanlı olmayan bir biçimde yeniden başlamak suretiyle, tekrar tekrar gösterilirler. Bu fasılalı çeşitlilikten şaşkına dönen seyirciler, eski estetiği uygulayarak, dikkatlerini sanki orada süren görece değersiz imge serisinin kendi başına bir organik değeri varmış gibi, tek bir ekran üzerinde toplamaya karar verirler. Oysa postmodernist seyirciden imkansızı gerçekleştirmesi, yani aynı anda, radikal ve rastgele farklılıkları içinde, bütün ekranları birden görmesi beklenmekte, *Dünyaya Düşen Adam* filminde 57 ekranı aynı anda seyreden David Bowie'nin geçirdiği evrimsel mutasyonu gerçekleştirerek, radikal farklılığın canlı bir şekilde, algılanmasının kendiliğinden ve kendi başına, vaktiyle ilişki diye adlandırılan ve *kolaj* sözcüğünün de hâlâ çok yetersiz bir isim olarak kaldığı- şeyi kavramanın yeni bir tarzını oluşturacağı bir düzeye çıkması istenmektedir.

IV. İsterik "Yüce'

Şimdi postmodernist zaman ve mekanın keşif niteliğindeki bu anlatısını, yeni kültürel deneyin bir karakteristiği olduğunu sık sık gösteren o aşırı coşkunun ya da yoğunlukların son bir tahliliyle tamamlamamız gerekiyor. Hopper'ın binalarının perişanlığını ve Sheeler'ın formlarının katı Midwest formlarını geride bırakan ve bunların yerine, otomobil enkazlarının bile yeni bir sanrısal ihtişamla pırıldadığı fotorealist kent-manzarasının olağandışı yüzeylerini koyan bu geçişin devasalığını bir kez daha vurgulayalım. Üstelik, asli içeriklerinin -kentin kendisinin- (20. yüzyılın başlarında, hele hele bir önceki asırda, kuşkusuz hayal bile edilemeyecek ölçüde) çürümüş ve çözülmüş olması, bu yeni yüzeylerin neşesini daha da paradoksal kılıyor. Kentin bakımsızlığı, metalaştırma olarak ifade edildiğinde göz zevkini nasıl okşayabilir ve kentteki gündelik hayatın yabancılaşmasında kaydedilen benzeri görülmemiş atılım şimdi nasıl garip bir yeni sanrısal coşku olarak hissedilebilir? İncelememizin bu anında

karşımıza çıkan sorunlardan bazıları bunlar. Ayrıca, insan figürünü de araştırmanın dışında bırakmamalıyız, ama şurası açık ki, yeni estetikte mekanın kendisinin temsiliyle vücudun temsilinin bir arada bulunamayacağı gibi bir anlayış gelişmiştir ki bu da eski manzara anlayışlarından hiçbirinde görülmemiş ölçüde bariz bir estetik işbölümü ve gerçekten de son derece meşum bir belirtidir. Yeni sanatın ayrıcalıklı mekanları, Doug Bond'un eserlerindeki boş banyolar gibi, radikal bir şekilde anti-antropomorfiktir (insanbiçimine karşı). Fakat insan vücudunun nihai çağdaş fetişleştirilmesi Duane Hanson'un heykellerinde -daha önce benzeşim diye adlandırmış olduğum, ve Sartre'ın çevremizdeki bütün o hergünkü gerçeklik dünyasının *derealizasyonu* [gerçeklik kaybı] diye adlandıracağı kendine özgü bir işlevi olan- çok farklı bir yöne sapıyor. Başka bir deyişle, bu polyester figürlerin nefes alıp verdiği, sıcak olduğu gibi bir şüpheye kapılıp tereddüt ettiğiniz anlar, çoğu zaman, müzede etrafınızda gezinen insanlara yansıyıp kısacık bir an için onları bir yığın ölü ve et-rengi benzeşimlere dönüştürüyor. Böylelikle dünya bir an derinliğini kaybediyor ve parlak bir dil, stereoskopik bir yanılsama, yoğunluksuz bir film imgeleri rüzgarı haline gelme tehlikesi arzediyor. Ama bu tecrübe bugün ürkütücü mü sayılır, yoksa coşku verici mi?

Bu tür tecrübeleri Susan Sontag'ın etkili bir saptamasında 'camp' diye tecrit ettiği olgu bağlamında ele almak yararlı oluyor. Buna, Burke ve Kant'ın eserlerinde yeniden keşfedilen ve bugünlerde aynı derecede moda olan yüce [sublime] temasından hareketle biraz daha farklı bir şekilde de bakabiriz; hatta istersek, iki kavramı birleştirip 'camp' ya da 'isterik' yüce gibi bir şey çıkarabiliriz. Hatırlayacağınız gibi, Burke için yüce, dehşetin sınırlarında bir tecrübe, insan hayatını tamamen ezebilecek kadar muazzam olanın hayret, huşu ve korkuyla bir an için görülmesiydi; daha sonra Kant bu tanımı işleyerek temsil sorununu da dahil etti, öyle ki, artık yüce'nin nesnesi yalnızca insan organizmasının doğayla fiziksel orantısızlığı ve salt kudret meselesi değil, aynı zamanda da tasvirin sınırları ve insan zihninin böyle muazzam güçleri temsil etme kapasitesinin olmaması meselesi haline geldi. Burke modern burjuva devletinin doğuşu sırasındaki tarihi anında bu tür güçleri ancak tanrısal terimlerle kavramlaştırabilmişti; hatta Heidegger bile, zamanımızda doğa imgesinin

son biçimi olan organik prekapitalist köy manzarası ve köy toplumunu fantazmatik bir ilişkiye bağlamaktan vazgeçmemiştir.

Fakat bugün, bizzat doğanın radikal bir şekilde gölgelenmesi anında, bütün bunları farklı bir şekilde düşünmek mümkün olabilir: Ne olsa, Heidegger'in 'tarla yolu'; geç sermaye, yeşil devrim, yeni sömürgecilik ve eski tarlalarla arsalardan süper-otoyollarını geçirip Heidegger'in 'varlık evi'ni devre mülklere hatta belki de en sefil, soğuk, fare yuvası kira evlerine dönüştüren megalapolis tarafından onarılmaz ve geri dönülemez bir şekilde tahrip edilmiş bulunuyor. Artık toplumumuzun *ötekisi,* prekapitalist toplumlarda olduğu gibi doğa değil, şimdi teşhis etmemiz gereken başka bir şey.

Kapitalizmin İlahlaşması

Bu öteki şey aceleci bir tahlille kendiliğinden teknoloji olarak anlaşılmamalı, çünkü göstermeye çalışacağım gibi burada teknoloji de başka bir şeyin simgesidir. Fakat teknoloji, makinelerimizde depolanmış ölü insan emeğinin gerçek anlamıyla insan ve doğaya karşı o muazzam gücünü, Sartre'ın pratik-âtıl'ın karşıt-nihailiği diye adlandırdığı, yüzgeri edip tanınmaz biçimlerde karşımıza dikilen ve görüldüğü kadarıyla gerek kollektif gerekse bireysel praksisimizin o devasa disitopik ufkunu oluşturan yabancılaşmış gücü kısaca adlandırmak için pekala işe yarayabilir.

Ne var ki, Marksist görüşte teknoloji kendi başına asli bir neden değil, sermaye gelişiminin sonucudur. Bu nedenle, sermaye dahilinde çeşitli makine gücü kuşaklarını, çeşitli teknolojik devrim aşamalarını birbirinden ayırmak yerinde olur. Benim burada izlediğim Ernest Mandel, sermaye egemenliğinde makinelerin evriminde bu türden üç temel fasıla ve ya büyük atılım çiziyor: "Güç teknolojisindeki -motorlu makinelerin makineler tarafından üretimi teknolojisi- temel devrimler, bütün olarak teknolojideki devrimlerin belirleyici ânı olarak ortaya çıkmaktadır. 1848'den sonra buharlı motorların makineyle üretilmesi; 1890'lardan sonra elektrikli ve yanmalı motorların makineyle üretilmesi; 1940'lardan bu yana elekronik ve nükleer enerjili cihazların makineyle üretilmesi - 18. yüzyılın sonlarındaki 'orjinal' sanayi devriminden sonra kapitalist üretim tarzı

tarafından meydana getirilen üç genel teknoloji devrimi bunlardır." *(Geç Kapitalizm)*

Bu dönemselleştirme Mandel'in *Geç Kapitalizm'inin* genel tezinin altını çiziyor: kapitalizmde, her biri bir önceki aşamaya nazaran diyalektik bir gelişmeye işaret eden üç temel an olmuştur; bunlar da, piyasa kapitalizmi, tekel veya emperyalizm aşaması, ve hatalı olarak postendüstriyel denilen ama çokuluslu sermaye diye adlandırılması daha uygun olan bizim çağımızdır. Daha önce de belirttiğim gibi, Mandel'in postendüstriyele müdahalesi, geç veya çokuluslu kapitalizmin ya da tüketim kapitalizminin Marks'ın 19. yüzyılda yaptığı büyük analizle çelişik olmadığı, tam tersine sermayenin bugüne kadar ortaya çıkmış en saf biçimini, daha önce metalaştırılmamış alanlara olağanüstü bir şekilde yayılmasını oluşturduğu önermesine dayanır. Çağımızın bu daha saf kapitalizmi, böylece, bugüne kadar tahammül etmiş ve sömürüsünü haraç şeklinde gerçekleştirmiş olduğu prekapitalist örgütlenme adacıklarını safdışı etmektedir: bu bağlamda, insanın aklına doğanın ve Bilinçdışının yeni ve tarihsel açıdan özgün bir sızma ve sömürgeleştirmeye maruz kalması, yani prekapitalist Üçüncü Dünya tarımının Yeşil Devrim tarafından tahrip edilişiyle basın-yayın ve reklamcılık sanayilerinin yükselişi geliyor. Her halükarda, benim realizm, modernizm ve postmodernizm aşamaları şeklindeki kültürel dönemselleştirmemin gerek ilhamını, gerekse doğrulanmasını, Mandel'in üçlü şemasında bulduğu da açıklığa kavuşmuş olmalı.

Bu durumda kendi çağımıza Üçüncü Makine Çağı diyebiliriz; ve işte bu noktada, Kant'ın eski yüce'ye ilişkin tahlilinde zaten açıkça geliştirilmiş olan estetik temsil sorununu yeniden ele almamız gerekiyor, çünkü teknolojik gelişmenin bu niteliksel olarak birbirinden farklı aşamalarının her biriyle birlikte makineyle ilişkinin ve makinenin temsil edilmesinin de diyalektik bir kayma göstermesini beklemek gayet mantıklı olur.

O halde, sermayenin bir önceki anında yaşanan makine heyecanını, özellikle de fütürizmin coşkusunu ve Marinetti'nin makineli tüfekle otomobili kutlamasını hatırlayalım. Bunlar hâlâ, o eski modernizasyon anının devindirici enerjilerine biçim ve elle tutulurluk kazandıran görünür amblemler, yontusal enerji düğümleridir. O akış çizgili büyük şekillerin saygınlığı, Le Cörbusier'nin eski ve düşmüş bir dünyanın

kentsel manzarası üzerinde dev buharlı yolcu gemileri gibi yüzen geniş ütopik yapılar olan binalarındaki metaforik mevcudiyetlerinden de anlaşılabilir. Makineler Picabia ve Duchamp gibi burada ele alamayacağımız sanatçılarıysa başka bir açıdan büyülemiştir; ve bir de, konuyu eksik bırakmamak için, Fernando Léger ve Diego Rivera gibi 1930'ların devrimci veya komünist sanatçılarının da bütün olarak insan toplumunun Prometevari bir yeniden inşası yolunda bu makine enerjisi heyecanına hakim olmaya çalıştıklarına değinmek gerekir.

Öyleyse şu hemen görülmeli ki, kendi anımızın teknolojisi artık bu temsil edilebilme kapasitesine sahip değil: Ne türbin, ne Sheeler'ın buğday asansörleri veya fabrika bacaları, ne boruların ve taşıyıcı kayışların barok titizlikleri ne de trenin akış çizgili profili (bunların tümü, dururken bile yoğunlaşmış hız araçlarıdır); asıl dış kabuğu hiçbir görsel veya simgesel güce sahip olmayan bilgisayar, ve hatta çeşitli *medyanın* bizzat kaplamaları, mesela televizyon dediğimiz, kendi düz görüntü yüzeyini içerisinde taşıyan ve hiçbir şey söylemeyen, her şeyi kendi içine emen ev cihazı.

Bu makineler gerçekten de üretimden ziyade yeniden üretim (reprodüksiyon) makineleri, ve estetik temsil kapasitemize fütürist anın, eski hız-ve-enerji yontusunun eski makineler karşısındaki görece taklitçi tapınmasından çok farklı şeyler dayatıyorlar. Artık kinetik enerjiden çok, her türden yeniden üreme süreçleri söz konusu; ve postmodernizmin daha zayıf ürünlerinde, bu süreçlerin estetik tecessümü genellikle kolaya kaçıp içeriğin salt tematik temsiline -yeniden üretim süreçleri *hakkında* olan ve kameraları, videoları, teypleri, suretin tüm üretim ve yeniden üretim teknolojisni içeren hikayelere- dönme eğilimi gösteriyor. (Antonioni'nin modernist *Blowup'ından* DePalma'nın postmodernist *Blowout*'una gerçekleşen kayma, paradigma niteliğindedir.) Örneğin Japon mimarların bir binanın tasarımını üstüste konmuş kasetlerin dekoratif taklidine dayandırmaları, çoğu zaman mizahi olmakla birlikte, en iyi ihtimalle, tematik ve imalı bir çözümdür.

Ama gene de en enerjik postmodernist metinlerde kendini gösterebilen bir şey daha var ki, bu da tüm tematiklerin ve içeriğin ötesinde eserin yeniden üreme sürecinin şebekelerine her nasılsa sızabildiği, ve
-gücü ya da hakikiliği bu tür eserlerin çevremizde yepyeni bir postmodern mekan yaratmaya başlamış olmasıyla belgelenen- postmodern veya

teknolojik bir yüce’yi bir an için de olsa görmemizi sağladığı hissi. Bu anlamda mimari hala ayrıcalıklı estetik dildir ve muazzam cam yüzeylerin birinden diğerine aktarılan çarpıtıcı ve parçalayıcı yansımalar süreç ve yeniden üretimin postmodernist kültürdeki merkezi rolünün paradigması olarak görülebilir.

Ama, daha önce de söylediğim gibi, hiçbir şekilde teknolojinin bugünkü toplumsal yaşamımızın yahut da kültürel üretimimizin ‘nihai belirleyicisi’ olduğu izlenimini bırakmak istemiyorum: Böyle bir tez, son tahlilde, ‘post-endüstriyelist’ toplum şeklindeki post-Marxist kavrama denk düşmektedir elbette. Bense, dev bir iletişim ve bilgisayar ağma ilişkin hatalı temsillerimizin kendilerinin de aslında daha derin bir şeyin, yani bütün bugünkü çokuluslu kapitalist dünya sisteminin, çarpıtılmış bir tasviri olduklarını ileri süreceğim. Dolayısıyla, çağdaş toplumun teknolojisi cazibesini ve büyüleyiciliğini kendi özelliklerine değil, zihnimize ve muhayyelemize sığması daha da güç olan bir iktidar ve kontrol ağını -yani, sermayenin üçüncü aşamasının merkezini kaybetmiş yeni global ağının ta kendisini- kavramayı sağlayacak ayrıcalıklı bir temsili özet oluşturuyor gibi görünmesine borçludur. Bu tasvir süreci, bugünlerde çağdaş eğlence edebiyatına dahil bir tarzın tamamında en iyi şekilde gözlemlenebilmekte: ‘ileri teknolojik paranoya’ diye de tanımlayabileceğim bu hikayelerde, özerk ama ölümüne kenetlenmiş rakip enformasyon bürolarının, okumuş normal zihnin kapasitesini çoğunlukla aşan karmaşıklıktaki labirentimsi komploları aracılığıyla, dünya çapında farazi bir bilgisayar şebekesinin devreleri ve ağları seferber ediliyor. Ama komplo teorisi (ve gösterişli anlatısal tezahürleri) çağdaş dünya sisteminin tasavvuru imkansız totalitesini -ileri teknoloji tasviri aracılığıyla- tasavvur edebilmeye yönelik niteliksiz bir çaba olarak değerlendirilmeli. Dolayısıyla, bence postmodern yüce ancak o muazzam ve tehditkar fakat pek az sezilebilen öteki gerçeklikle, iktisadi ve toplumsal kuramlarla bağlantısı kurulursa gereğince kuramlaştırılabilir.

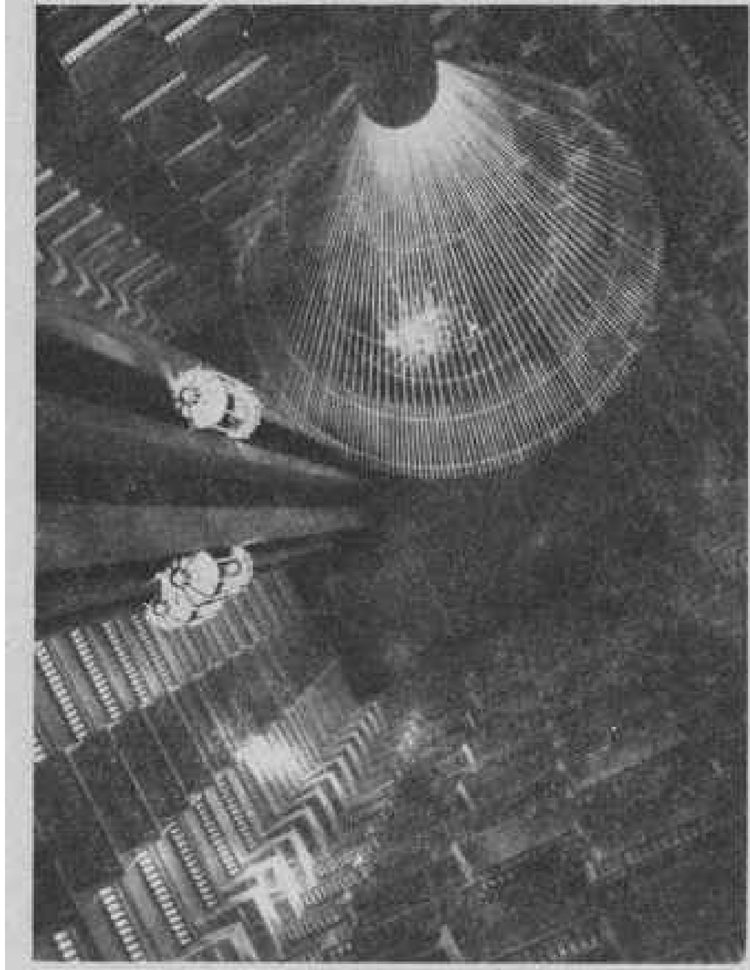
V. Postmodernizm ve Kent

Şimdi, biraz daha olumlu bir sonuca bağlama çabasına girmeden önce, eksiksiz bir postmodern binayı -başlıca isimleri Robert Venturi, Charles

Moore, Michael Graves ve son zamanlarda eklenen Frank Gehry olan postmodern mimarinin karakteristik özelliklerine pek çok açıdan uymasa da,

bence postmodernist mekanın özgünlüğü konusunda çok çarpıcı dersler sunan bir eseri- kısaca tahlil etmek istiyorum. Yukarıdaki sayfalarda kendini gösteren tabloyu büyütüp daha da açıkça ifade edeyim: burada, inşa edilmiş mekanın kendisindeki bir mutasyon gibi bir şeyin huzurunda bulunduğumuzu ileri sürüyorum. Ve bence biz, kendilerini bu yeni mekanda bulan insan özneler, bu evrime ayak uyduramadık; nesnede bir mutasyon oldu, ama henüz öznede buna eşdeğer bir mutasyon gerçekleşmedi; biraz da algılama alışkanlıklarımızın ileri modernizmin mekanı diye adlandırmış

John Portman, Hyatt Regency Oteli, Atlanta 1967,

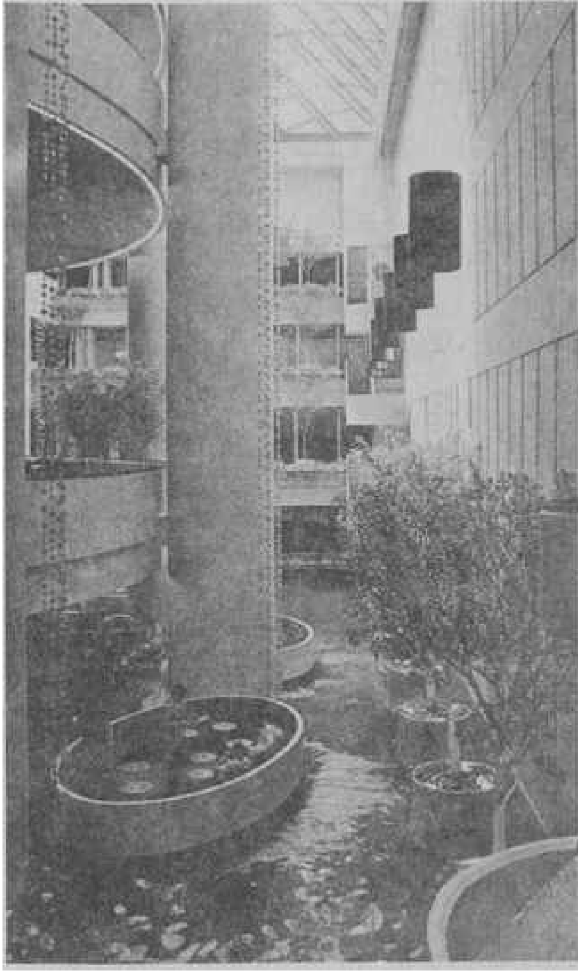


olduğum o eski tür mekanda şekillenmiş olmasından dolayı, hiper-mekan diyeceğim bu yeni mekana uygun algılama donanımına sahip değiliz. Dolayısıyla, yeni mimari -tıpkı yukarıdaki sayfalarda sözünü ettiğimiz diğer kültürel ürünlerin pek çoğu gibi- adeta, yeni organlar geliştirmek, sinir siste-

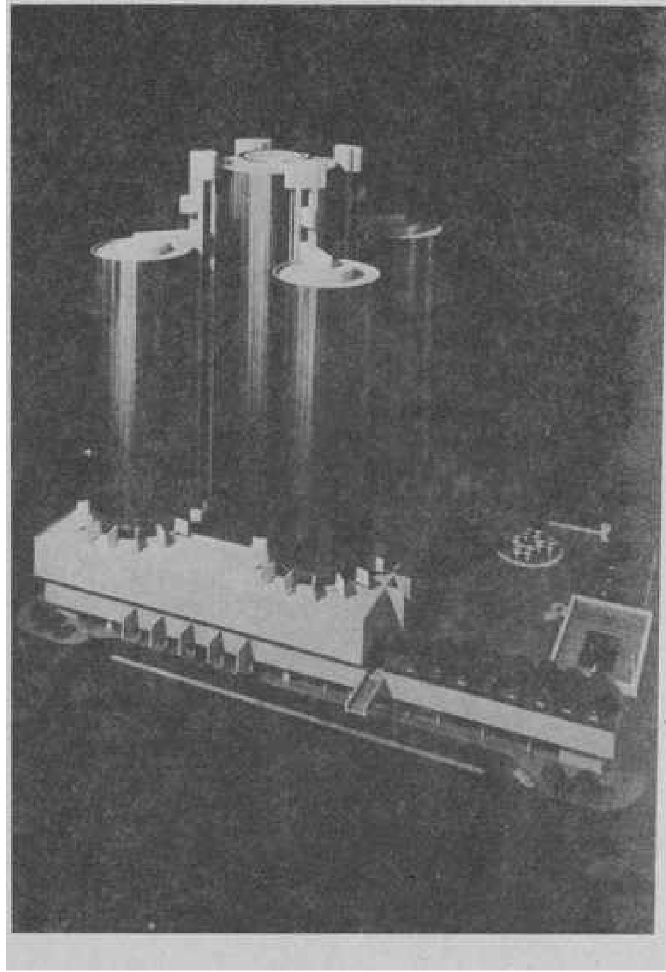
John Portman, Renaissance Center, Detroit 1970- 1983.



John Portman, Peachtree Center, Atlanta 1976.



John Portman, Bonaventure Oteli maketi.

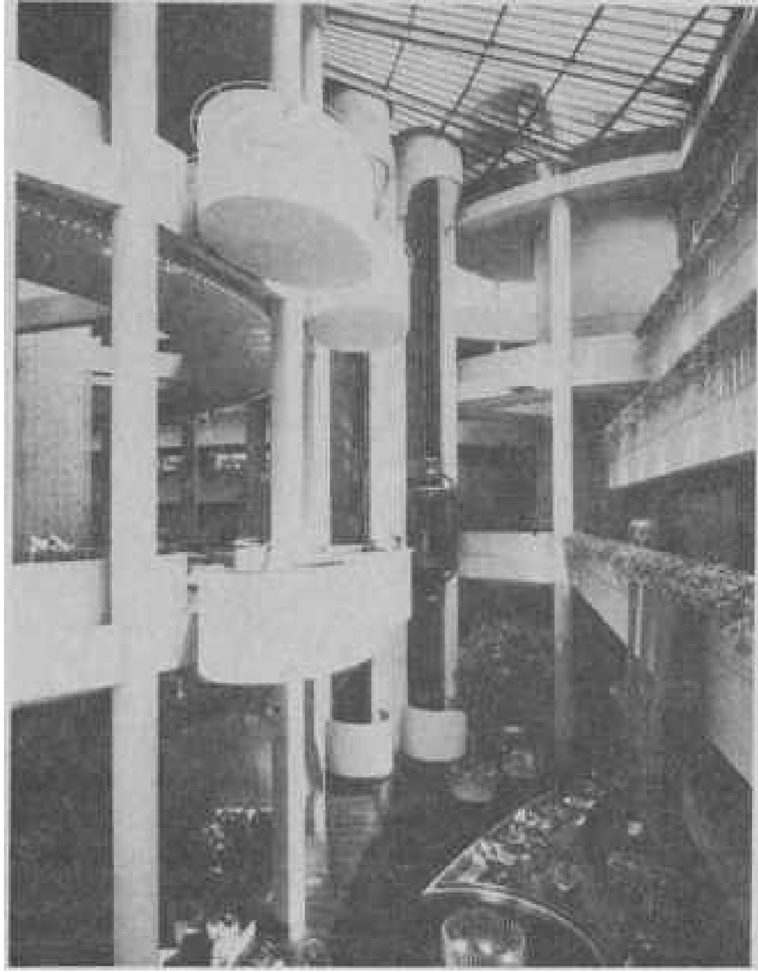


mimizi ve vücudumuzu (henüz tasavvurun ötesinde, ve belki de sonuçta imkansız) yeni boyutlara ulaştırmak yolunda bir emirdir.

Bonaventure Oteli

Özelliklerini aşağıda çok kısaca sıralayacağım bina, mimar ve inşaatçı John Portman tarafından yeni Los Angeles kent merkezinde inşa edilmiş olan Bonaventure Oteli. Portman'ın diğer eserleri arasında çeşitli Hyatt Regency'leri, Atlanta'daki Peachtree Center'ı ve Detroit'deki Renaissance Center'ı sayabiliriz. Postmodernizmin, büyük mimari modernizmlerin elit

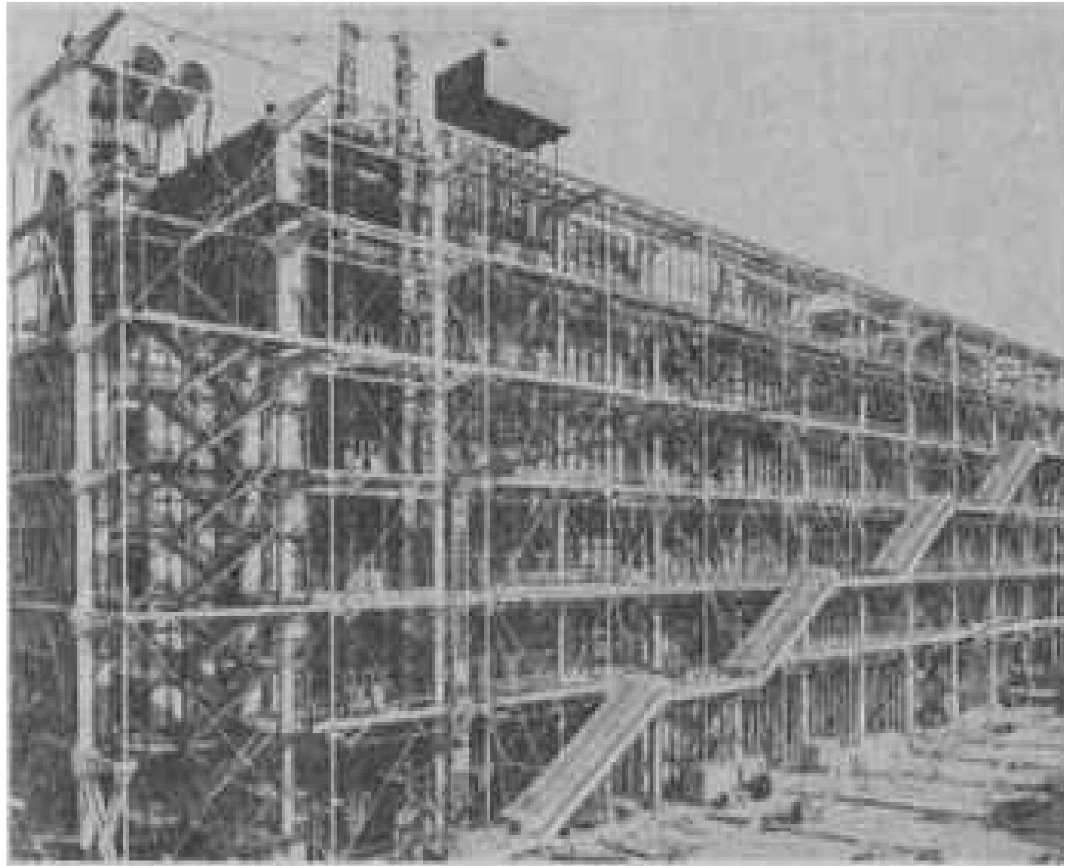
John Portman, Bonaventure Oteli, restoran ve kafe.



(ve ütopik) katılığına karşı belagatli savunmasının popülist yönlerinden söz etmiştim: bir başka deyişle, genel olarak, bu yeni binaların hem popüler [halk işi] eserler oldukları; hem de Amerikan kent dokusunun yerel özelliklerine saygı gösterdikleri, yani artık, ileri modernizmin şaheserleri ve anıtları gibi, kendilerini çevreleyen kentin cafcaflı ve ticari im-sistemine farklı, ayrık, yüksek, yeni bir ütopik dil sokmaya çalışmadıkları, aksine, sembolik olarak "Las Vegas'tan öğrenilmiş" olan dilin ta kendisini konuşmaya , onun sözlüğünü ve sentaksını kullanmaya çaba harcadıkları söylenmektedir.

Bu sayılanların ilki açısından, Portman'ın *Bonaventure's*i iddiayı tam anlamıyla teyit ediyor: otel gerek kentililerin gerekse turistlerin hevesle ziyaret etikleri popüler bir bina (ama Portman'ın öbür binaları bu bakımdan daha da başarılı). Ne var ki, kent dokusuna popülist bir şekilde eklenmeye gelince iş değişiyor; biz de bu noktadan başlayacağız. *Bonaventure'nin* biri Figueroa'dan, diğer ikisiyse eski Beacon Hill'den artakalan eğimde inşa edilmiş olan otelin öbür yanındaki yüksek bahçeler üzerinden olmak üzere üç girişi var. Bunlardan hiçbirinin de geçmişin şatafatlı binalarında sokaktan iç mekana girişinizi hazırlayan eski otel tentesiyle ya da anıtsal kapıyla alakası yok. *Bonaventure'*nin girişleri sanki biraz yanal, hatta gözden ırak: aradaki bahçelerden kulelerin altına katma giriyorsunuz, ve orada bile lobiye inen asansörü bulmak için bir kat aşağıya yürümeniz gerekiyor. Öte yandan, insanın genede ön kapı diye düşündüğü Figueroa'daki giriş, ikinci kattaki alışveriş balkonuna açılıyor ve elinizde bavullar falan, yürüyen merdivenle ana kayıt masasına inmek zorunda kalıyorsunuz. Biraz sonra bu asansörlere ve yürüyen merdivenlere tekrar geleceğiz. Daha önce, bu tuhaf bir şekilde üzerinde durulmamış girişlerin, (Portman'ın çalışmasını sınırlayan maddi koşullardan çok,) otelin iç mekanına hükmeden yeni bir kapalılık kategorisi tarafından dayatılmış olduğunu ileri sürmek istiyorum. Bence, Paris'teki *Beaubourg* veya Toronto'da- ki Eaton Centre gibi diğer birkaç tipik postmodern binayla beraber *Bonaventure* de total bir mekan, tam bir dünya, bir tür minyatür kent olmayı hedeflemekte (ve şunu da eklemeliyim ki, bu yeni total mekana yeni bir kollektif uygulama,

bireylerin devinmesinin ve toplanmasının yeni bir tarzı, yeni bir tarihsel açıdan özgün bir tür hiper-kalabalık tekabül ediyor). Öyleyse bu bakımdan, giriş her zaman binayı çevresindeki kente bağlayan nokta olduğuna göre, fikir itibariyle Portman'ın *Bonaventure* mini-kenti- nin hiç girişi olmamalıydı: çünkü kentin bir parçası değil eşdeğeri olmak,



R. Rogers ve R Piano, Beauborg Kültür Merkezi, Paris 1977.

onu ikame etmek istiyor. Fakat tabii ki bu mümkün veya pratik değil, bu da giriş işlevinin bilinçli bir şekilde gözden ırak tutulmasını ve minimuma indirgenmesini getiriyor. Fakat çevresindeki kentten bu ayrılık, enternasyonal üslubun büyük anıtlarındakinden çok farklı; onlarda şiddetli, gözle görülür ve son derece gerçek bir sembolik anlam taşıyan bir ayrılma eylemi söz konusu; mesela, Le Corbusier'nin büyük *pilotis*'i modernin yeni ütopik mekanını bu eylemle açıkça reddettiği bozulmuş ve düşmüş kent dokusundan radikal bir şekilde ayırır (ama modern, bu yeni ütopik mekanın, *Novum* unun zehirli kiniyle yayılıp yeni mekansal dilinin gücü sayesinde sonunda kent dokusunu dönüştüreceğini umar). Oysa Bonaventure (Heidegger parodisiyle,) "düşmüş kent dokusunu varlığında olmaya bırakmaktadır; bundan öte bir etki, daha geniş bir protopolitik ütopik dönüşüm, ne beklenmekte ne de istenmektedir.

Bence *Bonaventure'nin* büyük yansıtıcı cam derisi de bu teşhisi doğrulamakta; biraz önce genelde yansıtma olgusunun yeniden üretme teknolojisinin bir tematiğini geliştirdiğini söylemiştim, şimdiyse bu cam cildi biraz farklı bir şekilde yorumlayacağım (fakat bu iki yorum çelişik sayılmamalı). Şimdi bu cam derinin dışarıdaki kenti itmesi üzerinde durmak istiyorum; bu itmenin bir analojisini, konuştuğunuz kişinin gözlerinizi görmesini engelleyen ve böylece ötekine karşı belli bir saldırganlık ve kudret sağlayan aynalı gözlüklerde bulabiliriz. Aynı şekilde, cam deri de *Bonaventure*'nin tuhaf ve yer-ötesi bir şekilde çevresinden ayrılmasını getiriyor: bir dış yüzey bile değil bu, çünkü otelin dış duvarlarına bakmaya çalıştığınızda oteli değil, yalnızca etrafındaki herşeyin çarpık görüntülerini görüyorsunuz.

Şimdi yürüyen merdivenlerle asansörler hakkında birkaç şey söylemek istiyorum: Portman'da bunların, özellikle de sanatçının 'dev kinetik heykeller' diye adlandırdığı ve bilhassa büyük Japon fenerleri ya da gondoller gibi aralıksız inip çıktıkları Hyatt'lerde otel içi seyirliğin ve heyecanın başlıca unsuru olan asansörlerin son derece gerçek zevkini, son derece bilinçli bir şekilde dikkat çekici kılınmış ve ön plana yerleştirilmiş olmalarını gözönünde bulundurursak, sanırım bu (Portman'ın Disney'den

uyarladığı kendi terimiyle) ‘insan taşıyıcılar’ı salt işlevlerin ve teknik bileşenlerin ötesinde bir şey olarak görmek gerekir. Her halükarda, yakın dönem mimarı teorisinin başka alanlardaki anlatı analizinden etkilenmeye başladığını ve bu tür binaların içerisindeki fiziksel yörüngelerimizi biz ziyaretçilerin kendi gövdelerimizle ve hareketlerimizle gerçekleştirip tamamlamamız istenen fiili anlatı veya hikayeler, dinamik yollar ve anlatı paradigmaları olarak görmeye çalıştığını biliyoruz. Ne var ki, *Bonaventure’de* bu sürecin diyalektik bir abartısıyla karşılaşmaktayız: bana öyle geliyor ki, burada yürüyen merdivenler ve asansörler yalnız hareketin yerini almakla kalmıyor, aynı zamanda ve herşeyden önce, kendilerini gerçek anlamıyla hareketin yeni dönüşlü imi ve simgeleri olarak ortaya koyuyorlar (bu konu, bu binada eski hareket biçimlerinden, özellikle de yürümekten geriye ne kaldığı sorusuna geldiğimizde açıklık kazanacak). Burada, artık kendi başımıza gerçekleştirmemize izin verilmeyen o eski gezintinin alegorik imleyeni haline gelen bir taşıma aracı, anlatısal yürüyüşü vurgulamakta, simgelemekte, şeyleştirmekte ve onun yerini almaktadır: bu da, gözünü kendi kendisine dikip kendi kültürel üretimini içeriği olarak alma eğilimi gösteren tüm modern kültürün kendi kendine müracaat huyunun diyalektik bir yoğunlaşmasıdır.

Meselenin kendisini, bu alegorik araçlardan asansörlü dört simetrik yerleşim kulesinin arasında yer alan ve altıncı kattaki bir tür çatı serasına kadar yükselen balkonlarla çevrelenen, minyatür bir gölün ortasındaki büyük merkez sütunuyla lobi veya *atrium*a adım atığınızda yaşadığınız mekan hissini anlatmaya gelince biraz daha zorlanıyorum. Sanırım bu tür mekan artık hacmin veya hacimlerin dilini kullanmamıza imkan vermiyor, çünkü hacimlerin kavranması imkansız. Gerçekten de, yere doğru uzanan serpantinler bu boş mekanı öyle bir renklendiriyorlar ki, zihin sistematik ve bilinçli bir şekilde, varsayılabilecek herhangi bir formdan uzak tutulmuş oluyor; öte yandan sürekli hareketlilik de, burada boşluğun tam anlamıyla sıkıştırılmış olduğu ve sizin de eskiden perspektifin veya hacmin algılanmasına olanak veren o mesafeden tamamen mahrum durumda içine battığınız unsuru oluşturduğu hissini yaratıyor. Bütün vücudunuzla, ta gözlerinize kadar, bu hipermekanın içindesiniz; ve eğer daha önce post-modern resim ya da edebiyatta sözünü ettiğim şekliyle derinliği baskılamanın mimaride ister istemez biraz güç gerçekleşeceğini

düşünmüştüyseniz, belki şimdi bu sersemletici batışı bunun yeni ortamdaki formel eşdeğeri olarak görmeyi kabul edersiniz.

Fakat yürüyen merdivenlerle asansörler de bu bağlamda diyalektik karşıtlar; ve gondol asansörlerin muhteşem hareketinin de *atrium*un bu dolu mekanına diyalektik bir telafi öğesi oluşturduklarını söyleyebiliriz: bu hareket radikal ölçüde farklı ama bütünleyici nitelikte bir mekansal tecrübeyi, dört simetrik kuleden birinin kenarından hızla yükselip çatıdan dışarı fırlama ve gönderme yapılanı, Los Angeles'ın kendisini, nefes. kesici hatta ürkütücü bir şekilde altımıza serilmiş bulma tecrübesini mümkün kılmakta. Ama bu dikey hareket bile sınırlı: asansör sizi o dönen kokteyl salonlarından birine götürüyor, orada oturup gene pasif bir durumda dönüyorsunuz ve size, arkasında durduğunuz pencere camları tarafından şimdi kendi imgelerine dönüştürülmüş olan kentin düşünceli seyri sunuluyor.

Gene lobinin merkezi mekanına dönerek bu konuya çabucak son vereyim (ama geçerken, otel odalarının gözle görülür ölçüde kenara itilmiş, yerleşim bölümlerindeki koridorların basık tavanlı, karanlık, gerçek- ten bunaltıcı derecede işlevsel, odalarınsa söylendiğine göre son derece zevksiz olduğunu belirtmeliyim). İniş fazlasıyla dramatik, çatıdan aşağıya hızla düşüp göle konuyorsunuz; oraya vardığınızda olanlar ise bambaşka bir şey, bunu ancak çılgın bir kargaşa, bu mekanın hala içinde yürümeye kalkışanlardan aldığı bir tür öç diye tanımlayabilirim. Kulelerin mutlak simetrisi hesaba katılırsa, lobide yönünüzü bulmanız hemen hemen imkansız; kısa süre önce, eski mekan koordinatlarını yeniden sağlamak yolunda zavallı ve bir hayli de umutsuz durumu açığa vuran bir girişimle renk kodlaması ve yön işaretleri yapılmış. Ben bu mekansal mutasyonun pratikteki en dramatik sonucu olarak, çeşitli balkonlardaki dükkan sahiplerinin meşhur çıkmazından söz edeceğim: ta 1977'de otelin açılışından beri, kimsenin bu mağazalardan herhangi birini bulmayı başaramayacağı, gerekli dükkanı bilseniz bile, bir kere daha aynı talihle karşılaşmanız ihtimalinin son derece küçük olduğu ortadaydı; sonuç olarak, dükkan kiracıları perişan haldeler ve bütün mallara indirimli fiyatlar konmuş. Postman'ın mimar olduğu kadar bir işadamı, hem de milyoner bir inşaatçı olduğunu, aynı zamanda gerçek anlamıyla bir kapitalist olan bir sanatçı olduğunu hatırlayacak olursanız, insanın aklına

ister istemez burada da ‘baskılanmışın geri dönüşü’nden bir şeyler bulunduğu geliyor.

Böylece nihayet buradaki başlıca tezime geliyorum: mekanın bu en yeni mutasyonu -postmodern hipermekan- sonunda bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmış bulunuyor. Ve daha önce de belirttiğim gibi, vücutla onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu korkutucu kopukluk noktası -ki eski modernizmin ilk başta yarattığı şaşkınlıkla bunun arasındaki fark, otomobille uzay araçlarının hızları arasındaki fark gibidir- zihinlerimizin, bireysel özneler olarak kendimizi içinde tutsak bulduğumuz çokuluslu ve merkezini kaybetmiş büyük global iletişim ağının haritasını çizmekte (hiç olmazsa şimdilik) gösterdiği yeteneksizlik şeklindeki o daha da derin çıkmazın simgesi ve analoğu olarak kabul edilebilir.

Yeni Makine

Ama Portman’ın mekanının istisnai veya görünürde önemsiz ve Disney usulü boş zaman üzerine uzmanlaşmış bir şey olarak algılanmaması için, bu (sersemletici de olsa) kendinden hoşnut ve eğlenceli boş mekanını çok farklı bir alandaki, yani özellikle de Michael Herr’in Vietnam tecrübesini konu alan büyük kitabı *Dispatches'* da dile getirdiği biçimiyle postmodern savaş alanındaki analoğuyla karşılaştırmak istiyorum. Bu eserin olağandışı linguistik yenilikleri, dilinin gayrı şahsi bir şekilde başta rock dili ve siyah dil olmak üzere çok çeşitli çağdaş kollektif *idiolektleri* birbirine kaynaştırmasının eklektikliği açısından, postmodern sayılabilir; fakat bu kaynaştırma içeriğe ilişkin problemlere tabidir. Bu ilk korkunç postmodernist savaş, savaş romanı ya da filminin geleneksel paradigmalarıyla anlatılamaz; nitekim, bütün etki anlatı paradigmalarıyla, eski askerin tecrübelerini aktarabileceği her türlü ortak dilin çöküşü kitabın başlıca konularından birini oluşturmaktadır ve bunun yepyeni bir dönüşlülüğe yer açtığını söyleyebiliriz. Benjamin’in Baudelaire, ve tüm eski gövdesel algılama alışkanlıklarını aşan yeni kent teknolojisi tecrübesinden modernizmin doğuşu hakkında söyledikleri burada hem konumuzla fevkalade ilişkili, hem de teknolojik yabancılaşmanın bu yeni ve tahayyül edilemez boyuttaki sıçramasının ışığında, fevkalade çağdışıdır:

"O bir kurtulan-hareketli-hedef abonesi, gerçek bir savaş çocuğuydu, çünkü yolda kaldığın ve kısıldığın ender zamanlar dışında sistem seni hep hareket halinde bulundurmaya ayarlanmıştı, istediğin buysa tabii.. Bir kere orada olduğuna ve yalandan görmek istediğine göre, hayatta kalma tekniği olarak öbürlerinden kötü görünmüyordu; normal başlıyor ama ilerledikçe sivriliyordu, çünkü hareket ettikçe daha fazla görüyor, daha fazla gördükçe ölümün ve yaralanmanın ötesinde daha çok tehlikeye giriyordun, ve bu tehlikeye daha çok girdikçe de günün birinde bir 'kurtulan' olarak ipin ucunu daha kolay kaçırıyordun. Bazılarımız savaşın içinde çılgın gibi dolaşmış, artık kuşkunun bizi ne tarafa götürdüğünü göremez olmuştuk, tek gördüğümüz bütün yüzeyini kaplayan savaştı, yüzeyin altı aradabir hiç beklenmedik anda kendini gösteriyordu. Helikopterler taksi gibi elimizin altında oldukça, hiç olmazsa dışardan sakin görünmemiz için bile ölümüne yorgunluk veya şoka yakın depresyon veya bir düzine afyon çubuğu isterdi, gene de peşimizden kovalayan varmış gibi için için koştururduk, ha ha, La Vida Loca. Geri dönüşümden sonraki aylarda oradayken bindiğim yüzlerce helikopter yavaş yavaş birbirine girip sonunda kolektif bir meta-kopter haline geldi, ve bence bu ortalıktaki en seksi şeydi; kurtaran-yıkan, besleyen-harcayan, sağ el-sol el, çevik, akıcı, anlayışlı ve insani; sıcak çelik, yağ, cengele batmış branda kayış, soğuyup yeniden ısınan ter, bir kulakta kasetten rock'n roll, öbüründen yan-tüfeğin ateşi, benzin, sıcaklık, canlılık ve ölüm, ölümün kendisi, yabancı değil." (Michael Herr, *Dispatches*, New York 1978, s. 8-9.)

Eski modernist lokomotif ya da uçak gibi hareketi temsil etmeyen, ama ancak *hareket halinde* temsil edilebilen bu yeni makinede yeni postmodernist mekanın gizeminden bir şeyler yoğunlaşmıştır.

VI. Eleştirel Mesafenin Ortadan Kalkması

Burada anahatları çizilen postmodernizm anlayışı salt üslupçu değil, tarihsel bir anlayış. Postmoderni diğer pek çok üsluptan (isteğe bağlı) biri olarak ele alan görüşle, onu geç kapitalizm mantığının kültürel başat öğesi olarak kavramaya çalışan görüş arasındaki radikal ayrılığı ne kadar vurgulasam az: gerçekte bu iki yaklaşımın bütün olarak olguyu kavramlaştırma yolları çok farklı; birinde (olumlu mu olumsuz mu olduklarını umursamadığı) ahlaki yargılar söz konusu, öbüründeyse şimdiki zamanımızı Tarih içinde düşünme yolunda gerçek bir diyalektik çaba.

Postmodernizmin olumlu ahlaki değerlendirmeleri hakkında fazla bir şey söylemek gereksiz: elektronik yongalardan robotlara kadar ileri teknolojinin kurtarıcı doğası hakkındaki -gerek zor durumdaki sol ve sağ hükümetler, gerekse pek çok entellektüel tarafından beslenen- güncel fantazilerin, özünde, postmodernizmin daha vülger savunularıyla bir olduğu aynı açıklıkla görülmese de; bu estetik yeni dünyanın, yardakçılarınca, kendinden memnun (ama taşkın) bir şekilde kutlanması (ve onun toplumsal ve iktisadi boyutunun ‘post-endüstriyel toplum’ sloganıyla aynı derecede hevesle selamlanması) kuşkusuz kabul edilemez.

Fakat bu durumda postmoderni ve büyük modernizmlerin ütopik “yüksek ciddiyeti’ karşısında onun asli ehemmiyetsizliğini ahlakçı bir tavırla mahkum eden yargıları reddetmek de mantıklıdır (bu yargıları da gerek solda gerekse radikal sağda görebiliriz). Ve kuşkusuz, eski gerçeklikleri televizyon görüntülerine dönüştüren ‘suret mantığı’ geç kapitalizmin mantığını sırf kopya etmekle kalmıyor; onu güçlendiriyor ve yoğunlaştırıyor. Tarihe aktif bir şekilde müdahale etmeye ve onun kendi başına pasif olan momentini (ister toplumun sosyalist dönüşümüne kanalize etmek, ister daha basit bir hayali geçmişi geriye yönelik olarak yeniden kurmak amacıyla) değiştirmeye çalışan siyasi gruplarsa, geçmişi görsel seraplara, stereotiplere ya da metinlere dönüştürerek geleceğe ve kollektif projeye ilişkin her türlü pratik anlayışı etkili bir şekilde ortadan kaldıran ve böylelikle gelecekte bir değişim düşüncesini terkedip onun yerine -toplumsal düzeyde ‘terörizm’den kişisel düzeyde kansere kadar uzanan- tam felaket ve mahiyeti meçhul kıyamet fantazilerini koyan kültürel bir imge tiryakiliğinde yakınılacak ve kızılacak yönlerden gayrı pek bir şey bulamazlar. Fakat postmodernizm tarihsel bir olguysa, onu ahlaki ya da

ahlakçı yargılarla kavramlaştırma girişimi sonuçta bir kategori-hatası olarak nitelenme- li. Kültürel eleştirmenle ahlakçının konumunu sorguladığımızda bütün bunlar biraz daha açıklık kazanır: bugün ahlakçı, hepimiz gibi, postmodernist mekana öylesine batmış, yeni kültürel kategorilerin öyle bir istilasına uğramıştır ki, eski moda ideolojik eleştiri, ötekinin öfkeli bir ahlakçılıkla mahkum edilmesi, artık ele geçmesi imkansız bir lükstür.

Burada önerdiğim ayrım, Hegel'in bireysel ahlakı ya da ahlaki düşünmeyi [Moralitat] o çok farklı kollektif değer ve uygulamalar alanından [Sittlichkeit] ayırmasıyla çok tanınmış bir biçime kavuşmuş durumda. Ama kesin biçimini, Mani'm diyalektik meteryalizmi ortaya koyuşunda, özellikle de *Manifesto'nun* tarihsel gelişim ve değişimi daha gerçek anlamıyla diyalektik bir şekilde düşünme konusunda ağır bir ders veren o klasik sayfalarında bulmakta. Marx, gayet iyi bilinen bir pasajda, bize ısrarla imkansızı gerçekleştirmemizi, yani bu gelişimi aynı anda hem olumlu hem de olumsuz olarak düşünmemizi; bir başka deyişle, kapitalizmin açıkça kötü olan özellikleriyle olağandışı ve özgürleştirici dinamizmini aynı anda tek bir düşünce içinde, ve her iki yargıyı da hiç zayıflatmaksızın kavrayabilecek bir düşünme tarzına ulaşmamızı söyler. Zihnimizi, bir şekilde, kapitalizmin bugüne kadar insan soyunun başına gelmiş hem en iyi hem de en kötü şey olduğunu anlamanın mümkün olduğu bir noktaya çıkarmamız gereklidir. Bu katı diyalektik zorunluluktan ahlaki tavırlar almak gibi daha kolay bir konuma kaymak, hem kökleşmiş hem de tamamen insani bir durum; gene de, konunun aciliyeti, geç kapitalizmin kültürel evrimini diyalektik olarak,hem felaket hem de ilerleme şeklinde düşünebilme yolunda hiç olmazsa bir çaba göstermemizi gerektiriyor.

Böyle bir çabanın hemen akla getirdiği iki soru var; bu konuyu da bunlarla kapatalım. Postmodern kültürün daha gözle görülür 'yalan anları'nda bir 'hakikat ânı' tespit edebilir miyiz? Ve edebilsek bile, tarihsel gelişime yukarıda önerilen diyalektik bakışta nihai olarak felce/uğratıcı bir şeyler yok mu; bu bakış tarihsel kaçınılmazlık gibi nüfuzu imkansız bir sis altında eylem olasılıklarını sistematik bir şekilde yok ederek bizi hareketsiz bırakma, pasifliliğe ve çaresizliğe itme eğilimi göstermiyor mu? Bu (birbirleriyle ilişkili) iki konuyu, etkili bir çağdaş kültürel siyasetin ve

gerçek bir siyasal kültür inşasının güncel olasılıkları çerçevesinde ele almak yerinde olur.

Tabii, bu problemi böyle odaklamak, derhal, genelde kültürün kaderi, özelde de postmodern çağda toplumsal bir düzey olarak kültürün işlevi gibi daha gerçek bir konuyu gündeme getiriyor. Yukarıdaki tartışma her şeyiyle, postmodern diye adlandırmakta olduğumuz olgunun geç kapitalizm dünyasında kültür alanının -toplumsal işlevinde ciddi bir değişimi de içeren- köklü bir mutasyonundan ayrılmaz olduğunu, ve ancak böyle bir mutasyon varsayımıyla birlikte düşünülebileceğine işaret etmekte. Kültürün yeri, işlevi ya da alanı hakkındaki eski tartışmalar (özellikle de Herbert Marcuse'ün' 'Kültürün Olumlayıcı Karakteri' üzerine klasik makalesi) kültürel alanın başka bir dilde 'yarı-özerklik'diye adlandırılacak özelliğini, övücü maşrulaştırmalardan eleştirel hiciv ya da ütopik acı yüklü ithamlara kadar uzanan biçimlerde görüntüsünü yansıttığı varolanın pratik dünyasının üzerinde, istesek de istemesek de, gölgemsi ama ütopik mevcudiyetini, ısrarla vurgulamışlardır.

Şimdi kendimize şunu sormalıyız: geç kapitalizm mantığının tahrip etmiş olduğu şey tam da kültürel alanın bu 'yarı-özerkliği' değil mi? Fakat kültürün kapitalizmin ilk anlarında (ve hele pre-kapitalist toplumlarda) çeşitli düzeylerden biri olarak sahip olduğu görece özerkliği bugün kaybetmiş olduğunu söylemek ille de kaybolduğu veya yeryüzünden silindiği imasını getirmez. Tam tersine: ısrarla belirtmeliyiz ki, özerk bir kültür alanının yok olması daha ziyade bir patlama şeklinde düşünülmelidir; Kültür toplumsal alanın tamamına öylesine yayılmıştır ki, artık -iktisadi değer ve devlet iktidarından, uygulamalara ve bizzat ruhun yapısına kadar- toplumsal hayatımızdaki herşeyin özgün ve henüz kuramlaştrılmamış bir anlamda 'kültürel' olduğunu söyleyebiliriz. Bu belki de şaşırtıcı önerme, imge ya da benzeşim toplumu ve 'gerçeğin' bir yığın sahte-olaya dönüşmesine ilişkin eski teşhisimizle tamamen tutarlılık gösteriyor.

Ayrıca da, kültürel politikanın doğası hakkındaki en köklü ve en sevgili fikirlerimizden bir kısmının böylelikle modası geçmiş durumda kalabileceğine işaret ediyor. Yadsıma, muhalefet ve isyan sloganlarında eleştiriye ve yansıtmaya kazar uzanan bu fikirler ne kadar farklı olursa olsun, hepsinin de paylaştığı tek ve temelde mekansal bir ön varsayım vardı, ki bunu aynı derecede köklü 'eleştirel mesafe' formülüyle

özetleyebiliriz. Bugün solda geçerli hiçbir kültürel siyaset teorisi yoktur ki, asgari bir estetik mesafe anlayışından, kültürel eylemi sermayenin yekpare varlığının dışında konumlandırıp sonra da ondan sermayeye karşı saldırılar için bir Arşimet noktası olarak yararlanmanın olabilirliğinden vazgeçebilmiş olsun. Ne var ki, yukarıdaki açıklamamız, postmodernizmin yeni mekanında genelde mesafenin (özelde de 'eleştirel mesafe'nin) kesin olarak ortadan kaldırılmış olduğuna işaret etmekte. Postmodernizmin dolu ve tamamen kaplanmış hacimlerine, artık postmodern olan vücudumuzun mekansal koordinatlardan ve pratikte (hele hele teoride) mesafe koyma yeteneğinden yoksun kaldığı bir ölçüde, dalmış durumdayız; bunun yanında, daha önce de belirtildiği gibi, çokuluslu sermayenin inanılmaz genişlemesi, vaktiyle eleştirel etkililik için Arşimetvari dış dayanaklar teşkil eden o pre-kapitalist bölgelere (Doğaya ve Bilinçdışına) da nüfuz etmiş ve onları sömürgeleştirmiş bulunuyor. Kısa tanımıyla 'atama' dili işte bu nedenle solu tamamen sarmış durumda; fakat bu dil, yalnız karşıt-kültürün anlık ve yerel kültürel direnişi ve gerilla savaşı biçimlerinin değil, *The Clash* gibi açıkça siyasal müdahalelerin bile, aralarına bir mesafe koymayı başaracaklarına göre kendilerinin de bir parçası sayılabilecekleri bir sistem tarafından gizlice etkisiz hale getirildiklerini ve yeniden soğurulduklarını hepimizin şöyle ya da böyle hissetmekte olduğumuz mevcut durumu anlamak için son derece yetersiz bir teorik baz oluşturuyor.

Artık postmodernizmin 'hakikat ânı'nın tam da bütün bu olağanüstü moral bozucu ve iç karartıcı özgün yeni global mekan olduğunu kabul etmeliyiz. Postmodernist "yüce' diye adlandırmış olduğumuz şey, bu içeriğin en çok netleştiği, tutarlı bir yeni mekan türü olarak bilincin yüzeyine en çok yaklaştığı andan ibarettir. Gerçi burada, özellikle de yeni mekansal içeriğin hala dramatize edildiği ve anlatıldığı ileri-teknolojik tematik- lerde, gene de bir oranda gizlenmişlik ya da örtüklük söz konusu; ama artık, postmodernin yukarıda sıralanmış olan tüm erken dönem özeliklerinin kendilerini de aynı genel mekansal objenin kısmi (ama oluşturucu) yönleri olarak görebiliriz.

Diğer tüm açılardan açıkça ideolojik olan bu üretimlerin belirli bir otantikliği bulunduğu savı, postmodern (ya da çokuluslu) mekan diye adlandırdığımız şeyin sırf kültürel bir ideoloji veya fantazi olmadığı, (daha önceki ulusal pazarın ve eski emperyalist sistemin ayrı kültürel özgüllükler gösteren ve dinamiklerine uygun yeni mekan türleri yaratan

genişlemelerinin ardından) kapitalizmin dünya çapında üçüncü büyük ve özgün genişlemesi olarak, tartışılmaz bir tarihsel (ve sosyo-ekonomik) gerçekliğe sahip olduğu önermesine dayanmaktadır. O halde, yeni-kültürel üretimin bu yeni mekanı keşfetmek ve ifade etmek yolundaki çarpık ve gerçeği yansıtmayan çabaları da, (biraz eskimiş bir dille söyleyelim,) -yeni bir- gerçekliğin temsili için çeşitli yaklaşımlar olarak görülmeli. Kulandığım terimler paradoksal gelebilir ama, böylece bunlar, klasik bir yorum seçeneğiyle, kendilerine özgü yeni gerçekçilik (veya en azından gerçekliğin taklidi) formları olarak anlaşılabilecek, fakat aynı zamanda ve aynı kuvvetle, o gerçeklikten dikkatimizi çelme ve gerçekliğin çelişkilerini örtüp çeşitli formel mistifikasyonlar kılığına sokma çabaları şeklinde tahlil edilebilecektir.

Ne var ki, bu gerçekliğin kendisine, çokuluslu ya da geç kapitalizmin yeni 'dünya sisteminin henüz kuramlaştırılmamış özgün mekanına
gelince (ki bu mekanın olumsuz ya da zararlı yönleri fazlasıyla aşikar,) diyalektik, onun doğuşunu -tıpkı Marx'ın henüz birleşmiş ulusal piyasalar mekanı, ya da Lenin'in eski emperyalist global ağ için yapmış olduğu gibi- olumlu veya 'ilerici' diye değerlendirmeye de aynı derecede açık olmamızı gerektiriyor. Ne Marx ne de Lenin için sosyalizm küçük (ve dolayısıyla daha az baskılayıcı ve şümullü) toplumsal örgütlenme sistemlerine dönme meselesi değildi; aksine, kendi çağlarında kapitalizmin ulaştığı boyutları yeni ve daha geniş kapsamlı bir sosyalizme erişmenin vaadi, çerçevesi ve ön koşulu olarak kavramışlardı. Bu yaklaşım, yeni dünya sisteminin radikal ölçüde farklı bir enternasyonalizmin yaratılmasını ve geliştirilmesini bekleyen çok daha global ve toparlayıcı mekanı için de kat kat fazlasıyla geçerli değil mi? Bu tutumu destekleyecek bir delil olarak, sosyalist devrimin (Güneydoğu Asya'da ve başka yerlerde de) milliyetçilikle yeniden bir araya gelmesini ve bunun yakın zamanlarda solda kaçınılmaz olarak çok ciddi kuşkulara yol açan feci sonuçlarını gösterebilirim.

Harita İhtiyacı

Fakat bütün bunlar doğruysa, yeni bir radikal kültürel siyasetin hiç olmazsa bir tane olası biçimi açıklık kazanıyor; ama hemen kaydedilmesi gereken

son bir estetik kayıtla. Sol kültürel üreticiler ve teorisyenler özellikle de romantizmden doğan ve spontane, içgüdüsel veya bilinçdışı ‘deha’ biçimlerini göklere çıkaran burjuva kültürel gelenekleriyle biçimlenmiş olanlar -fakat aynı zamanda, Jdanovizm, ve sanata politik müdahale ya da parti mücadelesinin üzücü sonuçlan gibi aşikar tarihsel nedenlerden de ötürü- tepkisel olarak, çoğu zaman, burjuva estetiğinde ve özellikle de ileri modernizmde sanatın yüzlerce yıllık işlevlerinden birinin -pedagojik ve didaktik işlevinin- reddedilmesi karşısında gereğinden fazla etkilenmemişlerdir. Oysa, sanatın öğretme işlevi klasik çağlarda (büyük çoğunlukla *ahlak* dersleri biçiminde tezahür etse de) her zaman vurgulanmıştır; öte yandan, Brecht’in olağanüstü ve hâlâ tam anlamıyla anlaşılamamış çalışmaları da, modernizm ânı için yeni ve formel olarak yaratıcı ve özgün bir yolla, bir kez daha karmaşık bir yeni kültür-pedagoji ilişkisi anlayışı getirir. Benim önereceğim kültürel model de aynı şekilde siyasal sanat ve kültürün -çok değişik şekillerde (sırasıyla realizm ve modernizm anlarına ilişkin olarak) *hem* Lukacs *hem de* Brecht tarafından vurgulanmış olan bilişsel ve pedagojik boyutlarını ön plana çıkarmaktadır.

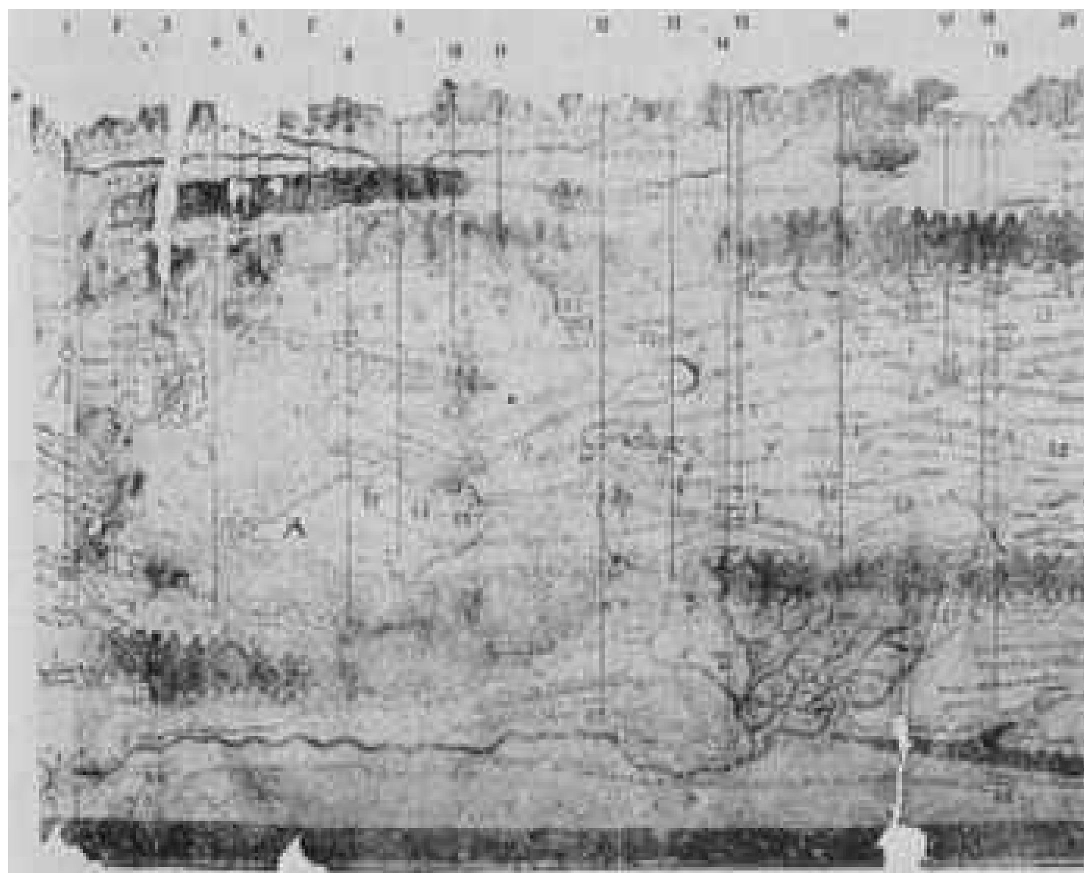
Ne var ki, artık geçmişte kalan tarihsel durumlar ve ikilemler temelinde geliştirilmiş olan estetik uygulamalara geri dönemeyiz. Burada oluşturulan mekan anlayışıysa, kendi durumumuza uygun bir siyasal kültür modelinin mekansal konulan ister istemez temel örgütlenme kaygısı olarak göz önünde bulundurmak zorunda olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle, bu yeni (ve hipotetik) kültürel formun estetiğini, bazı çekincelerle, bir *bilişsel harita çıkartma* estetiği diye tanımlayacağım.

Kevin Lynch klasik eseri *The Image of the City*’de, yabancılaşmış kentin her şeyden önce, insanların ne kendi konumlarını ne de kendilerini içinde buldukları kentsel totaliteyi (zihinlerinde) haritalayamadıkları bir mekan olduğunu ortaya koymuştu; bunun en göze çarpan örnekleri, Jersey City'deki gibi, geleneksel işaretlerden (anıtlar, merkezler, doğal sınırlar, inşa edilmiş perspektifler, v.b.) hiçbirinin geçerli olmadığı *grid*ler- dir. O halde, geleneksel kentte yabancılaşmanın ortadan kaldırılması, bir yer hissinin yeniden kazanılmasını ve akılda kalıcı, bireysel öznenin hareketli, değişken yörüngeler doğrultusunda tekrar tekrar haritalayabileceği esnek bir bütünlüğün inşasını veya yeniden-inşasını söz konusu etmektedir. Lynch’in kendi çalışması, konusunun bilinçli bir

şekilde yalnızca kent formunun problemleriyle sınırlı tutulmuş olmasından dolayı, kısıtlıdır; ama, burada değindiğimiz daha geniş bazı ulusal ve global mekanlara yansıtıldığı zaman son derece anlamlı olmakta. Ayrıca, aceleci bir şekilde, Lynch'in modelinin -temsile ilişkin son derece merkezi konuları açıkça gündeme getirmekle birlikte- geleneksel poststrüktüralist taklit ya da 'temsil ideolojisi' eleştirilerince hemen çürütüldüğü de sanılmamak. Bilişsel harita, sözcüğün o eski anlamıyla taklitçi sayılmaz; aslında, ortaya attığı teorik konular temsil analizimizi daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yenilememize olanak vermektedir.

Bir kere, Lynch'in kent mekanı çerçevesinde incelediği ampirik sorunlarla, ideolojinin 'öznenin Gerçek varlık koşullarıyla Hayali ilişkisinin temsili' şeklindeki çok önemli Althusseryen (ve Lacanyen) yeniden-tanımı arasında son derece ilginç bir yakınlık var. Kuşkusuz, fiziksel kentte günlük yaşamın dar çerçevesi içinde bilişsel haritadan beklenen tam da bu: bireysel özne açısından, o daha geniş ve tam olarak temsil edilemez totalitenin, yani tüm olarak kent yapısının bütünlüğünün durumsal bir temsilini mümkün kılmak.

Fakat, ana dolayımını bizzat kartografinin [haritacılık] oluşturması ölçüsünde, Lynch'in çalışması başka bir gelişme olasılığı daha gösteriyor. Bu bilimin (ki aynı zamanda bir sanattır da,) tarihine baktığımızda,



“Petinger Tabelasının bir ortaçağ kopyası; Roma imparatorluğu'nun yollar sistemi.

1. Gortin 2. Knossos 3. İstanbul 4. Girit 5. Boğaz Feneri 6. Üsküdar 7. Azov Denizi 8. lerapetra 9. Troya 10. İzmit 11. Karadeniz 12. Asyut 13. İskenderiye Feneri 14. Memfis 15. Bergama 16. ismailiye 17. Ankara 18. İzmir 19. Sina 20. Asmara 21. Kızıl Deniz 22. Etes

Lynch’in modelinin haritacılık haline gelecek olan şeye henüz gerçekten tekabül etmediğini görüyoruz. Aslında, Lynch’in özneleri açıkça pre-kartografik işlemlerle meşgul, ki bunların ürünleri de, geleneksel olarak, haritadan ziyade seyahatname diye tanımlanır; yolcunun henüz özne-merkezli ya da varoluşsal seyahati etrafında örgütlenen, üzerinde başlıca önemli noktaların -vahalar, sıradağlar, nehirler, anıtlar v.b) işaretlenmiş olduğu şemalar. Bu tür şemaların en gelişkin biçimi de, açık denize çok nadiren çıkan Akdenizli gemiciler için kıyı özelliklerinin belirtilmiş olduğu deniz seyahatnameleri ya da portolonlardır.

Fakat pusula, portolonlara derhal yeni bir boyut getirir; bu, seyahatnamenin sorunsalını tam anlamıyla dönüştüren ve gerçek bir bilişsel haritalama sorununu çok daha karmaşık bir şekilde gündeme getiren bir boyutudur. Çünkü yeni aletler -pusula, sekstant ve teodolit- yalnızca yeni coğrafya ve rota çizme sorunlarına -Avrupalı denizcilerin hâlâ Afrika kıyılarını gözlemlemek yoluyla ampirik olarak, özellikle de gezegenin eğimli yüzeyinde boylamı saptamak gibi zor bir meseleye- tekabül etmekle kalmaz, aynı zamanda yepyeni bir koordinatı -özellikle de yıldızlar ve nirengi gibi yeni işlemler vasıtasıyla ulaşılan bütünlükle ilişki koordinatını- gündeme getirirler. Bu noktada geniş anlamıyla bilişsel harita çıkarma, varoluşsal verilerin (öznenin ampirik konumunun) coğrafi bütünlüğün, yaşanmamış, soyut kavramlarıyla koordine edilmesini gerektirmeye başlar.

Son olarak, ilk küre modeliyle (1490) ve aynı sıralarda Mercator projeksiyonunun icadıyla beraber, kartografinin üçüncü bir boyutu daha ortaya çıkar ki bu boyut da, derhal, bizim bugün temsili kodların doğası diye adlandıracağımız şeyi, çeşitli *mediaların* asli yapılarını, daha naif taklitçi harita anlayışlarına bizzat temsilin dilleri gibi yepyeni bir temel sorunun müdahelesini, ve özellikle de eğimli mekanın düz şemalara aktarılmasına ilişkin çözümsüz (neredeyse Heisenbergci) ikilemi gündeme getirir; ve işte bu noktada da, (tam da haritacılığın çeşitli tarihsel anlarında

bilimsel ilerleme, veya daha iyisi diyalektik bir gelişme kaydedilebileceğinin ortaya çıktığı sırada,) doğru harita diye bir şeyin olamayacağı açıklık kazanır.

Toplumsal Kartografi ve Simge

Şimdi, bütün bunları Althusseryen ideoloji tanımının çok farklı sorunsalına aktarırken, iki noktayı vurgulamak gerekiyor. Birincisi, Althusseryen kavram artık bu uzmanlaşmış coğrafi ve kartografik konulan toplumsal mekan terimleriyle -örneğin toplumsal sınıf ve ulusal ya da uluslararası bağlam terimleriyle-, hepimizin yerel, ulusal ve uluslararası sınıf gerçeklikleriyle ilişkimizi ister istemez bilişsel olarak *da* haritalamamız terimleriyle yeniden düşünmemize olanak vermekte. Ama bu problemi bu şekilde formüle etmek aynı zamanda, haritacılıkta, postmodernist veya çokuluslu ânın burada tartışmamızın konusunu oluşturan son derece global mekanı tarafından daha şiddetlenmiş ve özgün biçimlerde gündeme getirilen zorlukların ta kendisiyle yüzyüze gelmemiz anlamına gelir. Bunlar sırf teorik konular değildir, acil pratik siyasi sonuçları da vardır: örneğin, Birinci Dünya öznelerinin, gerçekten de, geleneksel üretimin ortadan kalktığı ve klasik türden toplumsal sınıfların artık mevcut olmadığı bir ‘post-endüstri- yel toplum’da yaşadıklarına dair, siyasal praksiste doğrudan etki gösteren, alışılagelmiş kanıları gibi.

Önereceğim ikinci gözlemse, Althusser’in teorisinin kazandığı Lacancı desteklere bir göz atmanın yararlı ve anlamlı bazı metodolojik katkılar sağlayabileceğidir. Althusser’in formülasyonu bilimle ideoloji arasındaki bizim için hâlâ değerli olan eski ve artık klasik Marxgil ayrımı yeniden harekete geçirmiştir. Varoluşsal olan -bireysel öznenin konumu, günlük hayatın tecrübesi, biyolojik özneler olarak ister istemez mahkum olduğumuz dünyaya monadik ‘bakış açısı’- Althusser’in formülünde zımni olarak soyut bilgi alanıyla karşı karşıya getirilir; bu alansa, Lacan’ın da belirttiği gibi, katiyen somut bir öznede değil, asıl ‘le sujet supposé savoir’, ‘bilindiği varsayılan özne’ diye adlandırılan yapısal boşlukta, bilginin özne-ye- rinde mevzilenmekte veya gerçekleşmektedir: burada kastettiğim, dünyayı ve onun bütünlüğünü soyut veya ‘bilimsel’ bir şekilde bilemeyeceğimiz değildir; Marxgil ‘bilim’dünyayı soyut olarak bilmenin ve kavramlaştırmanın tam da böyle bir yolunu oluşturur, örneğin Mandel’in

büyük eseri, burada hiçbir zaman bilinemez olduğunu ima etmediğim, yalnızca temsil edilemez olduğunu söylediği (ki bu bambaşka bir meseledir); o global dünya sisteminin zengin ve gelişmiş bir *bilgi* sini sunar. Bir başka deyişle, Althusseryen formül varoluşsal tecrübeyle bilimsel bilgi arasında bir kopukluk, bir boşluk tespit etmektedir: ideolojinin işleviyse, bu iki ayrı boyutu birbirine eklemlemenin bir yolunu bulmaktır. Tarihselci bir bakışsa bu 'tanım'a şunu eklemek isteyecektir: böyle bir koordinasyon, canlı ve işlev gören ideolojilerin üretilmesi, farklı tarihsel durumlara göre değişiklik gösterir, ama, herşeyden önce, bunun tamamen imkansız olduğu tarihsel durumlar da olabilir, ve bugünkü bunalımda bizim durumumuz da böyle görünmektedir.

Fakat Lacanyen sistem ikili değil üçlüdür. Marxgil-Althusser-yen ideoloji ve bilimsel zıtlığına, Lacan'ın üç işlevinden yalnızca ikisi, sırasıyla Hayali ve Gerçek, denk düşer. Ne var ki, kartografi konusunda açtığımız parantez, bireysel *medya* ya da dillerin kod ve kapasitelerinin gerçekten temsili bir diyalektiğini nihayet ortaya koyarak, şu âna kadar Lacanyen simgesel boyutunun ihmal edilmiş olduğuna dikkatimizi çekmektedir.

Bir bilişsel harita çıkarma estetiği -bireysel öznenin, global sistemdeki yerini daha yoğun yeni bir şekilde hissedebilmesini sağlamak için uğraşan pedagojik bir siyasal kültür- ister istemez, bu artık muazzam derecede karmaşık temsili diyalektiğe saygı göstermek ve onu gereğince ele alabilmek için radikal ölçüde yeni formlar bulmak zorunda olacaktır. Sonuç olarak, açıkça görüldüğü gibi, bu eski tip makinelere, eski ve daha şeffaf bir ulusal mekana, ya da daha geleneksel ve iç rahatlatıcı bir perspektif ya da taklit alanına geri dönüş çağrısı değildir; yeni siyasal sanat (tabii eğer böyle bir şey mümkünse), postmodernizmin gerçeğine, yani temel objesine -çokuluslu sermayenin dünya mekanına- dayanmak, ve aynı zamanda da bu mekanı temsil etmenin, bireysel ve kollektif özneler olarak konumumuzu tekrar kavramaya başlamamızı ve bugün gerek mekansal gerekse toplumsal kargaşamız tarafından etkisiz bırakılmış olan eylem ve mücadele yeteneğimizi yeniden kazanmamızı sağlayabilecek, henüz tehayyül edilemeyen yeni bir tarzına ulaşmak zorundadır. Postmodernizmin bir siyasal biçimi gerçekleşecekse, bunun görev, gerek toplumsal gerekse mekansal ölçekte, global bir bilişsel haritacılığı icat etmek ve uygulamak olacaktır.

(Deniz Erksan)